نظریه‌ی شخصیت: واقع‌گرایی در مقابل نشانه‌شناسی

ابوالفضل حری

مقدمه

در مقاله‌ی زیر، ریمون کنان و چتمن دیدگاه‌های خود را درباره‌ی شخصیت و شخصیت‌پردازی (عمدتاً با رویکرد روایت‌شناختی) بیان می‌کنند.

اشخاص ـ ریمون کنان

در حالی که مطالعه‌ی رخدادهای داستان و روابط میان آنها در بوطیقای معاصر به‌طرزی چشم‌گیر مورد امعان نظر قرار گرفته، نظریه‌ی نظام‌مند، نافروکاستنی و غیرامپرسیونیستی درباره‌ی شخصیت از جمله چالش‌هایی است که بوطیقای ادبیات داستانی روایی هنوز خود را با آن درگیر نکرده است. با این حال، من نیز نتوانسته‌ام از پس این مهم برآیم و در زیر اشاره خواهم کرد که چرا این‌گونه است.

مرگ شخصیت؟

علاوه بر اعلام مرگ اومانیسم و تراژدی، در عصر کنونی اعلامیه‌ی مرگ شخصیت نیز صادر شده است. بارت می‌گوید: «آنچه در رمان معاصر کهنه شده است نه رمان‌پردازی که شخصیت است. آنچه دیگر نوشتنی نیست، اسم خاص است.» (۱۹۷۴، ص۹۵) شماری از رمان‌نویسان جدید مشخصه‌های مختلفی را که جزو صفات بارز شخصیت محسوب می‌شوند و از روی نگرش سنتی به انسان الگوبرداری شده است، انکار می‌کنند. از این رو، آلن رب‌گریه (۱۹۶۳، صص ۳ـ۳۱) اسطوره‌ی نخ‌نمای ژرفا و مفهوم روان‌شناختی شخصیت را مورد بی‌اعتنایی قرار داد. ناتالی ساروت نه فقط مفهوم ژرفای

روان‌شناختی، بلکه پیامد آن یعنی مفهوم فردیت را نیز زیر سؤال برد و بر لایه‌ی ناشناخته و پیشاانسانیِ مستتر در تمام‌گونه‌های فردی تأکید کرد. ساروت امیدوار است که خواننده‌اش در مایعی به ناشناختگیِ خون، در ماگمایی بدون نام و بدون طرح فرو رود و تا پایان داستان هم در آن شناور بماند. و اندکی پیش‌تر، دی. اچ. لارنس در نامه‌ی سال ۱۹۱۴ خود به ادوارد گارنت علیه جوهره‌ی نخ‌نماشده‌ی انسان اعتراض، و اعلام کرد:

چندان اهمیتی نمی‌دهم که زن چگونه احساسی ــ در معنای متعارف این کلمه ــ دارد. این امر می‌طلبد که «خود»ی باشد که زن به‌واسطه‌ی آن احساسش را بیان کند. برای من فقط آنچه که زن هست، اهمیت دارد ــ آنچه که او هست بدون وجود انسانی، روانی و جسمی ...

(آلدوس هاکسلی، ۱۹۳۲، ص ۱۹۸)

دی. اچ. لارنس در کنار انکار فردیت به نفع کربن، یعنی عنصر مستتر غیرانسانیِ شبه شیمیایی، نیز حالت‌های پیش‌افت را نیز جایگزین مفهوم ثبات خصایل شخصیت کرده و از همین رو اعتقاد به ثبات «خود» را زیر سؤال می‌برد.[1] در آثار دیگر رمان‌نویسانِ جدید نیز سایر مفاهیم تغییر، و تنوع جایگزین مفهوم ثبات می‌شود. برای نمونه، ویرجینیا وولف شخصیت (و به‌طور کلی زندگی) را یک سیلان / جریان می‌دید و می‌خواست اتم‌ها را بدان‌گونه که بر ذهن فرود می‌آیند، به رشته‌ی تحریر در آورد (۱۹۵۳، صص ۵ـ۱۵۳). و هلن سیکسو نه‌فقط ثبات، که یک‌پارچگی شخص را هم مورد پرسش قرار می‌دهد. به‌زعم سیکسو، «من» همیشه بیش از یک من است؛ متنوع است و قادر است در یک آن به جای همه‌ی «من‌ها» قرار گیرد. «من» یک گروه است که با هم کار می‌کنند (۱۹۷۴، ص ۳۸۷). اگر شخص یک سیلان پایدار یا گروهی است که با هم کار می‌کنند، مفهوم شخصیت دچار تغییر یا ناپدید می‌شود و «خودِ ثابتِ کهنه» از هم وامی‌پاشد.

بنابراین نویسندگانِ جدیدِ بی‌شماری مرگ شخصیت را اعلام داشته‌اند، و نظریه‌پردازان مختلفی شخصیت را به پرتگاه نابودی نزدیک کرده‌اند. ساختارگرایان در نظریه‌های خود به‌سختی با شخصیت کنار می‌آیند، چراکه آنان به جهان‌بینی‌ای وفادارند که مرکزیت را از انسان می‌گیرد و با مفاهیم فردیت و ژرفای روان‌شناختی از در مخالفت بیرون می‌آید:[2]

تأکید بر نظام‌های بینافردی و قراردادی که از حد فرد فراتر می‌روند، و فرد را به‌صورت فضایی درمی‌آورند که در آن به جای جوهره‌ی فردیت‌یافته، نیروها و رخدادها با یکدیگر تلاقی دارند، انکار مفهوم غالب شخصیت را در رمان در پی می‌آورد: این که موفق‌ترین و زنده‌ترین اشخاص تصویری کامل از کلیت‌های خودبسنده است آشکارا از اشخاص دیگر به‌لحاظ خصایص فیزیکی و روانی متمایز شده است.

ساختارگرایان معتقدند مفهوم شخصیت یک اسطوره است. (کالر، ۱۹۷۵، ص ۲۳۰)

اما آیا شخصیت به‌راستی «مرده» است؟ آیا شخصیت به‌تمامی از چشم نگرش‌های جدید افتاده است یا این که این نگرش‌ها فقط مفهوم سنتی شخصیت را کنار گذاشته‌اند؟ آیا مفاهیم در حال تغییر بدین معناست که برخی مشخصه‌های اصلی نیز تغییر می‌کنند؟ آیا بلوم جویس از یک منظر یک

شخصیت نیست؟ و آیا نمی‌توان جایگاه و کارکرد اشخاص فرعیِ فاقد شخصیت انسانیِ برخی آثار مدرن را بدون فروکاستن، به‌طرزی مناسب در بطن شبکه‌ی روایی تبیین کرد؟ وانگهی، اگر در ادبیات معاصر مرگ شخصیت را بپذیریم، آیا می‌توانیم با بازگشت به گذشته او را نیز در ادبیات داستانی قرن نوزدهم به «قتل» برسانیم؟ آیا جهان‌بینی ضد اومانیستی و ضدبورژوازی (اگر این جهان‌بینی مورد پذیرش قرار گیرد) ما را بدین سمت سوق می‌دهد که از آنچه در حجم معینی از روایت‌ها به‌سادگی نقش اصلی را ایفا می‌کند، صرف نظر کنیم؟ من معتقدم که نه‌فقط جهان‌بینی این یا آن مکتب بوطیقا یا این یا آن سبک در ادبیات، بلکه مسائل اساسی‌تر که من در زیر بدان خواهم پرداخت، مانع از شرح و بسط نظریه‌ی شخصیت می‌شوند.

دلالت وجودی شخصیت: مردم یا واژه‌ها؟

در سال ۱۹۶۱، ماروین مُدریک دو نگرش افراطی را درباره‌ی شخصیت ــ مردم یا واژه‌ها ــ ارائه کرد و توجه را از شخصیت در مقام مردم به شخصیت به‌منزله‌ی واژه‌ها معطوف کرد و از زمانی که این مطالب را نوشت، شخصیت به‌منزله‌ی واژه‌ها جنبه‌ی تخصصی پیدا کرد:

> از جمله‌ی دل‌مشغولی‌های همیشگی ناقدین ادبی طرز زندگی شخصیت درام یا ادبیات داستانی بوده است. نظریه‌ی سره‌گرایی که امروزه در میان ناقدین رواج دارد، به این نکته اشاره دارد که اشخاص هرگز وجود ندارند مگر آن که پاره‌ای از ایماژها و رخدادهایی هستند که آنها را ایجاد کرده و به حرکت درمی‌آورند؛ که هرگونه تلاش برای منتزع‌کردن اشخاص از بافت و بحث کردن درباره‌ی آنان همچون موجودات واقعی، سوء برداشت احساسی از ماهیت ادبیات است. نظریه‌ی واقع‌گرایی ــ از موضع دفاعی ــ اصرار دارد که اشخاص در خلال کنش، از رخدادهایی که در آنها به سر می‌برند استقلال پیدا می‌کنند و می‌توان آنان را سوای بافتی که در آن قرار گرفته‌اند به‌طرزی کارآمد مورد بحث قرار داد (ص ۲۱۱).

همان‌گونه که از اظهارات مدریک برمی‌آید، نظریه به‌اصطلاح واقع‌گرایی اشخاص را تقلید از مردم واقعی می‌داند و طوری ــ با ظرافت بیش و کم ــ با آنان رفتار می‌کند که گویی همسایگان یا دوستان خود مانند، در عین حال که آنان را منتزع از بافتِ کلامیِ اثرِ مورد بحث نیز محسوب می‌کند. این‌گونه رویکرد، که تحلیل‌های سی. برادلی از اشخاص نمایش‌نامه‌های شکسپیر شاید بهترین نمونه در این زمینه است، انگیزه‌های ناخودآگاه اشخاص را مورد کند و کاو قرار می‌دهد و حتی برای آنان فراتر از آنچه در متن مشخص شده است، گذشته و آینده‌ای در نظر می‌گیرد.[۳] این نوع موضع‌گیری برساخت نظریه‌ای را درباره‌ی شخصیت آسان‌یاب می‌کند چراکه این رویکرد جایگزینی نظریه‌های مناسب از روان‌شناسی یا روان‌کاوی را [در ادبیات] مشروعیت می‌بخشد؛ درست به‌همین دلیل نظریه‌ی واقع‌گرایی ویژگی بارزی برای اشخاص در ادبیات داستانی روایی قائل نیست.

این که این فصل مقسم از نظمی کلامی و غیر بازنمایی برخوردار است همان است که در رویکرد به‌اصطلاح سره‌گرایی (که امروزه به‌نام نشانه‌شناسی رواج دارد) بر آن تأکید می‌شود. با این حال،

صورت‌بندی افراطی این رویکرد، شخصیت را با دیگر پدیده‌های کلامی متن به‌حدی عجین می‌کند که خاصگیِ شخصیت از میان می‌رود:

اشخاص در کنف حمایت نقد نشانه‌شناختی، ویژگی، نقش اصلی و تعریف خود را از دست می‌دهند. این بدان معنا نیست که اشخاص به موجودات بی‌جان تغییر ماهیت می‌دهند (آلن رب‌گریه) یا به کنش‌گرها (تودورف) فروکاسته می‌شوند، بلکه آنان زمینه‌مند می‌شوند. اشخاص در مقام پاره‌های یک متن بسته، در بهترین حالت الگوهای تکرارشونده‌اند ــ موتیف‌هایی که پیوسته در موتیف‌های دیگر دوباره زمینه‌مند می‌شوند. در نقد نشانه‌شناختی، اشخاص محو و نابود می‌شوند. (وانز هایمر، ۱۹۷۹، ص ۱۹۵).

وانز هایمر برای تشریح این مسئله شیوه‌های زمینه‌مند شدن شخصیت *اِمای* جین آستن را تجزیه و تحلیل می‌کند، شخصیتی که در ادبیات انگلیسی عرفاً در شمار مهم‌ترین اشخاص واقعی مورد توجه است. وانز هایمر در خلال بررسی، این عبارت برانگیزنده را چاشنی نوشته خود می‌کند: «اِما وودهاوس نه یک زن است و نه نیاز دارد که در مقام یک زن توصیف شود» (۱۹۷۹، ص ۱۸۷؛ وانز هایمر به جای «او» از ضمیر «آن» استفاده می‌کند که درخور توجه است).

در حالی که در نظریه‌های محاکاتی (نظریه‌هایی که ادبیات را از برخی جهات تقلید واقعیت می‌دانند)، اشخاص با مردمان واقعی هم‌ارزند، در نظریه‌های نشانه‌شناختی اشخاص در متنیت محو و نابود می‌شوند. با این وصف، چه چیزی از شخصیت باقی می‌ماند؟ اگر هر دو رویکرد ــ گرچه از موضع مختلف ــ خاصگی اشخاص داستانی را نادیده می‌گیرند، آیا می‌بایست مطالعه‌ی شخصیت را کنار بگذاریم یا این که به دو رویکرد بی‌اعتنا شویم و دیدگاهی مختلف را در پیش گیریم؟ آیا این دیدگاهِ جدید قادر است بدون قلع و قمع کردن شخصیت، میان دو رویکرد مخالف آشتی برقرار کند؟ آیا امکان دارد که اشخاص را هم به دیده‌ی افراد واقعی و هم پاره‌ای از یک طرح کلی ببینیم؟ (پرینس، ۱۹۶۸، ص ۲۹۰) فکر می‌کنم این امر ممکن باشد، به‌شرط آن که بدانیم دو رویکردِ افراطی را می‌توان به جنبه‌های مختلفِ ادبیات داستانیِ روایی مرتبط دانست. اشخاص در متن، گره‌های طرح کلامی‌اند؛ در داستان، اشخاص ــ بنابر تعریف ــ ساخت‌ها و چکیده‌های غیرکلامی یا پیشا کلامی‌اند. گرچه در معنای واقعی کلمه این ساخت‌ها به‌هیچ وجه انسان‌های واقعی نیستند، خواننده از یک نظر آنان را از روی مردمان واقعی الگوبرداری می‌کند و از همین رو این اشخاص شبیه مردمان واقعی‌اند.

به همین ترتیب اشخاص در متن، از بقیه‌ی طرح کلامی تفکیک‌ناپذیرند، حال آن که در داستان از متنیت خود منتزع می‌شوند. این امر نه‌فقط از تعریف داستان ناشی می‌شود بلکه تجربه‌ی شخصی نیز آن را تأیید می‌کند:

به‌دلایلی، 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. چه بسیار پیش آمده که بدون به خاطر آوردن حتی یک کلمه از متن، اشخاصِ داستانیِ آن

متن را به‌وضوح فرایاد آورده‌ایم. در واقع می‌خواهم بگویم که خوانندگان نیز اشخاص را این‌گونه فرایاد می‌آوردند. (چتمن، ۱۹۷۸، ص ۱۱۸)

وانگهی، نام اشخاص در مقام چکیده‌های متن، اغلب حکم برچسب‌های یک خصلت با مجموعه‌ای خصایل را دارند که ویژگی افراد غیر داستانی‌اند؛ برای مثال او یک هملت است. حتی وانز هایمر نیز که دیدگاه افراطی و یک‌جانبه‌ی او را پیش‌تر ذکر کردیم، مقاله‌ی خود را در حالی به پایان می‌آورد که برای شخصیت جایگاهی پیچیده در نظر می‌گیرد. او در پایان مقاله‌ی خود درباره‌ی «اشخاص زمینه‌مند و متون جان‌گرفته» صحبت می‌کند که اشخاص نام دارند. (ص ۲۰۸)

بودن یا انجام‌دادن

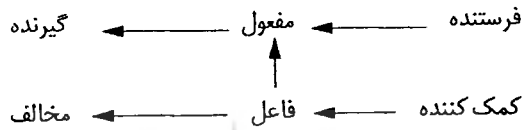
مسئله‌ی دیگر تبعیت شخصیت از کنش، یا استقلالِ نسبیِ شخصیت از کنش است. مشهور است که ارسطو اعتقاد داشت اشخاص فقط در نقش کارگزاران یا مجریان کنش ضرورت دارند (۱۹۵۱، ص ۲۴)؛ فرمالیست‌ها و ساختارگرایان کنونی نیز ــ گرچه به دلایل مختلف ــ با این دیدگاه ارسطو از در موافقت بیرون آمده‌اند. علاوه بر مرکزیت‌زدایی از انسان که در بالا بدان اشاره کردیم، ملاحظات روش‌شناختی نیز چنین تبعیتی را ایجاب می‌کند. بوطیقای فرمالیستی و ساختارگرایانه نیز مانند هر نظام علم‌محوری از نیاز روش‌شناختی به فروکاستن خصوصاً در مراحل اولیه‌ی تحقیق و تفحص آگاهی دارد. از آنجا که به نظر می‌آید کنش در برساختِ دستور زبان روایت آسان‌تر به کار می‌آید (اغلب این کنش بر دستورهای فعل‌محور زبان طبیعی مبتنی است)، مناسب‌تر آن است که ــ دست کم در اولین مرحله ــ شخصیت را به کنش فروبکاهیم.

بنابراین، پراپ (۱۹۲۸) اشخاص را تابع «حوزه‌های کنش» می‌داند؛ حوزه‌هایی که عمل اشخاص براساس هفت نقش کلی در بطن آن دسته‌بندی می‌شود:

شخص خبیث
بخشنده
مددکار
شاهزاده‌خانم و پدرش
اعزام‌کننده
قهرمان (جست‌وجوگر یا قربانی)
قهرمان دروغین

در یک روایت معین، ممکن است یک شخصیت عهده‌دار بیش از یک نقش باشد (برای مثال، در رمان *آرزوهای بزرگ*، مگوویچ ابتدا در نقش قهرمان خبیث، بعد مددکار و بخشنده ظاهر می‌شود) یا به‌عکس، ممکن است یک یا چند شخصیت ایفاگر یک نقش باشند (در *آرزوهای بزرگ* بیش از یک قهرمان خبیث وجود دارد).

به‌همین ترتیب، گره ماس (۱۹۶۶، ۱۹۷۳، ۱۹۷۹) با کنش‌گر خواندنِ اشخاص، تبعیت و فرمان‌برداری آنان را از کنش گوشزد می‌کند. در واقع، گره ماس میان بازیگر و کنش‌گر تمایز قائل می‌شود، اگرچه هر دو یک عمل را انجام می‌دهند و تابع همان عمل‌اند (۱۹۷۹، ص ۳)، و در هر دو نه فقط افراد انسانی (یعنی اشخاص) بلکه اشیاء بی‌جان (مثل حلقه‌ی جادویی) و مفاهیم انتزاعی (مثل سرنوشت) ایفای نقش می‌کنند. فرق میان این دو این است که کنش‌گران، مقوله‌های کلی موجود در تمام روایت‌ها (و نه‌فقط روایت‌ها) هستند، حال آن که بازیگران در روایت‌های مختلف ویژگی‌های منحصر به فرد دارند. بنابراین، در مدل گره ماس تعداد بازیگران بی‌نهایت و تعداد کنش‌گران به شش نفر محدود شده‌اند.



بیش از یک بازیگر می‌تواند در نقش یک کنش‌گر ظاهر شود و بیش از یک کنش‌گر می‌تواند نقش یک بازیگر را ایفا کند. برای تقریب به ذهن می‌توان گفت در جمله‌ی «پی‌یر و پاول سیبی را به ماری دادند»، پی‌یر و پاول (در نقش دو بازیگر) یک کنش‌گر یعنی فرستنده‌ای بیش نیستند و ماری (گیرنده) کنش‌گرِ دیگر است. سیب مفعول است (هامون، ۱۹۷۷، ص ۱۳۷).[۴] از سوی دیگر، در جمله‌ی «پی‌یر برای خودش یک کت می‌خرد»، یک بازیگر (پی یر) نقش دو کنش‌گر (فرستنده و گیرنده) را ایفا می‌کند.

فقط ناقدین به‌اصطلاح سنت‌گرا نیستند که تمایل دارند سلسله‌مراتب میان کنش و شخصیت را ــ که پیش‌تر مورد بحث قرار دادیم ــ وارونه کنند، برخی ساختارگرایان نیز چنین خیالی را در سر می‌پرورانند. بنابراین، در حالی که بارت در سال ۱۹۶۶ آشکارا اشخاص را تابع کنش می‌داند (صص ۱۸ـ۱۵)، در سال ۱۹۷۵ به شخصیت رمزگانی جداگانه (رمزگان سیمیک / معناشناسانه) می‌بخشد و حتی در این فکر است که آنچه مناسب روایت است نه کنش که شخصیت در مقام اسم خاص است (۱۹۷۴، ص ۱۳۱).[۵] فِرارا نیز سعی می‌کند برای تحلیل ساختاری ادبیات داستانی روایی بدان‌گونه که شخصیت نقشِ محوری داشته باشد، الگویی برسازد:

> در ادبیات داستانی، شخصیت یک عنصر ساختاردهنده است: اشیاء و رخدادهای داستان ــ در هر حال ــ به‌خاطر شخصیت وجود دارند و در واقع اشیاء و رخدادها فقط در ارتباط با شخصیت است که منسجم و باورپذیرند.
>
> (۱۹۷۴، ص ۲۵۲)

آیا دیدگاه‌های مخالف درباره‌ی شخصیت را می‌توان با هم آشتی داد؟ جواب من به‌دلایل متعدد مثبت خواهد بود. در مرتبه‌ی نخست، به جای این که شخصیت را تابع کنش بدانیم و یا کنش را تابع

شخصیت، می‌توان آن دو را وابسته به هم در نظر گرفت. و این همان گفته‌ی مشهور هنری جیمز است: «شخصیت چیست جز تعیین رخداد، رخداد چیست جز تصویر کردن شخصیت.» (۱۹۶۳، ص ۸۰) با وجود این، اشکال این هم‌بستگی نیاز به تجزیه و تحلیل دارد.

در ثانی، بسته به نوع روایت می‌توان تبعیت دوگانه‌ی کنش و شخصیت از یکدیگر را نه سلسله‌مراتب مطلق که نسبی در نظر گرفت. در برخی روایت‌ها (روایت‌های به‌اصطلاح روان‌شناختی) شخصیت حرف اول را می‌زند، و در برخی دیگر (روایت‌های فاقد روان‌شناسی) کنش نقش اصلی را ایفا می‌کند. (تودورف، ۱۹۷۷، ص ۶۷) اَعمال و سکنات راسکولینکف عمدتاً در راستای شخصیت‌پردازی او قرار دارد، حال آن که شخصیت سندباد فقط به‌خاطر کنش موجودیت یافته است. در میان این دو بی‌نهایت، البته که درجات یک عنصر بر دیگری خودنمایی می‌کند.

سوم این که برگشت‌پذیریِ سلسله‌مراتب یک اصل کلی است که از حد مسئله‌ی ژانرها یا نوع روایت فراتر می‌رود. (هروشفسکی، ۱۹۷۴، صص ۲ـ۲۱؛ ۱۹۷۶، ص ۶) خواننده بسته به عنصری از متن که نگاهش را به خود فرا می‌خواند می‌تواند در بخش‌های مختلف متن اطلاعات موجود را ذیلِ سلسله‌مراتبِ مختلف بگنجاند. زمانی که کنش در کانون توجه خواننده است، اشخاص تابع کنش می‌شوند و زمانی که اشخاص در تیررس نگاه خواننده قرار می‌گیرند، کنش تابع اشخاص می‌شود. در قرائت‌های مختلف از یک متن و نیز در بخش‌های مختلف یک قرائت، سلسله‌مراتب گوناگون تشکیل می‌شود.

برگشت‌پذیری سلسله‌مراتب نه‌فقط خصیصه‌ی قرائت معمولی، که مشخصه‌ی نقد و نظریه‌ی ادبی نیز محسوب می‌شود. بنابراین، این حق مشروع را داریم که هنگام مطالعه‌ی کنش، شخصیت را تابع کنش و هنگام بررسی شخصیت، کنش را تابع شخصیت بدانیم.

چگونه شخصیت از دل متن سر برمی‌آورد؟

پیش‌تر گفتم که در داستان، شخصیت یک ساخت است که خواننده آن را از کنار هم چیدن نشانه‌های مختلف پراکنده در سرتاسر متن درست می‌کند.[۶] بارت این کنار هم چیدن یا برساختن را بخشی از فرایند اسم‌گذاری می‌داند که به‌زعم او با عمل قرائت مترادف است.

فرایند قرائت [متن] کوششی است برای نامیدن، این که برای جملات متن گشتارهای معنایی بیابیم ــ البته این گشتارها قطعاً به هم ریخته خواهند بود ــ در واقع این گشتارها میان نام‌های متعدد در رفت و آمدند: اگر در داستان *سارازین* بالزاک بخوانیم که اراده‌ی استوار سارازین هیچ حدومرزی را نمی‌شناخت، این جمله را چگونه باید خواند؟ آیا این جمله معادل اراده‌ی آهنین، جدیت، لجاجت و سرسختی نخواهد بود. (۱۹۷۴، ص ۹۲)

به‌زعم چتمن (۱۹۷۸) که دیدگاه‌های بارت را به‌شیوه‌ی خاص خود شرح و بسط می‌دهد، آنچه شخصیت را بدان می‌نامند، خصایل فردیت است. در واقع از نظر چتمن، شخصیت پارادایم خصایل است و *خصلت* نیز خصوصیتی فردی است که بالنسبه ثابت و پایدار است، و *پارادایم* مبین مجموعه

خصایلی است که به‌لحاظ استعاری گروهی عمودی‌اند که محور همنشینی رخدادهای تشکیل‌دهنده‌ی پیرنگ را قطع می‌کنند» (۱۹۷۸، صص ۱۲۶ و ۱۲۷). چتمن با استفاده از قیاسی زبان‌شناختی، خصلت را صفتی روایی می‌داند که به فعل روایی (یعنی فعل «بودن») متصل است (همان، ۱۲۵). بنابراین، سارازین یک زنیت است، یا اتللو حسود است، مثال‌های چتمن درباره‌ی خصلت شخصیت است و احتمالاً همین نوع رابطه‌ی میان شخصیت و ویژگی اوست که گاروی (۱۹۷۸، ص ۷۳) را بدین سمت سوق می‌دهد که از برساختن شخصیت در سایه‌ی گزاره‌های اسنادی صحبت به میان آورد. به‌زعم گاروی، یک گزاره‌ی اسنادی حاوی نام شخصیت (یا معادل آن)، خبر (مثل دیوانه) و کمیت‌ساز است که میزان و کیفیت (مثل قابل، پرسش، تاحدودی) را نشان می‌دهد. (۱۹۷۸، ص ۷۳)

گذار از عنصر متنی به خصلت منتزع شده یا گزاره‌ی اسنادی همیشه و لزوماً چندان که از بررسی‌های بالا برمی‌آید، سرراست و بدون واسطه صورت نمی‌گیرد. به‌عکس، اغلب اوقات مدارج مختلف تعمیم‌پذیری در این گذار پا در میانی می‌کند. من نیز به‌تبعیت از هروشفسکی پیشنهاد می‌کنم برساختی که شخصیت نام دارد، ساختار سلسله‌مراتبی شبیه درخت داشته باشد و در آن عناصر در مقوله‌هایی جای بگیرند که نیروی تکاملی متنی را افزایش دهند.(۸)

بنابراین با پیوند دو یا چند جزء در بطن یک مقوله‌ی وحدت‌بخش، الگویی مقدماتی حاصل می‌آید. دیدارهای هرروزه‌ی شخصیت با مادر در کنار دعواهای روزانه با او قرار گرفته و به‌صورت «روابط فلان‌کس با مادرش» و شاید هم با عنوان اضافی دوگانگی عاطفی عمومیت می‌یابد. برای نمونه، دعواهای شخصیت با مادرش در کنار دیگر دعواهای او (و نه دیگر نمودهای روابط او با مادرش) قرار گرفته و تحت عنوان «خلق‌وخوی زشت فلان‌کس» تعمیم می‌یابد.

با وجود این، اجازه بدهید که عجالتاً اولین الگو را مورد نظر قرار دهیم. روابط شخصیت با مادر خود می‌تواند متعاقباً با تعمیم‌پذیری‌های مشابه روابط شخصیت با همسرش، رئیسش و دوستانش ترکیب شده و مقوله‌ای کلی‌تر را تحت عنوان «روابط فلان‌کس با مردم» شامل شود. به‌همین ترتیب، این مقوله می‌تواند با دیگر جنبه‌های همان تعمیم‌پذیری فی‌المثل جهان‌بینی، طرز صحبت کردن و اَعمال و سکنات فلان‌کس ترکیب شود. البته، این مقوله‌ها نه‌فقط جنبه‌های شخصیت که سازه‌های بالقوه‌ی ساخت‌های غیر شخصیت از قبیل جهان‌بینی، سبک و کنش اثر نیز محسوب می‌شوند.

اگر از جنبه‌های متعدد عناصر متن، مخرج مشترک دوگانگی عاطفی حاصل آید، می‌توان آن را خصلت شخصیت محسوب کرد و به‌همین ترتیب خصایل مختلف با هم ترکیب شده و شخصیت را ایجاد می‌کند. گاهی در متن خصلت را صراحتاً ذکر می‌کنند و گاهی هم نه. وقتی خصلت به‌صراحت ذکر می‌شود، خود متن خصلتی راکه در فرایند تعمیم‌پذیری حاصل آمده است تأیید می‌کند، اما گاهی هم متن با این خصلت از در مخالفت بیرون می‌آید و همین امر در متن تنش ایجاد می‌کند که تأثیرش از یک روایت به روایت دیگر فرق می‌کند. یک مثال: «استقلال» از جمله عناوینی است که در ارتباط با شخصیت ایزابل آرچر در رمان *تصویر بانو*، اثر هنری جیمز، مدام بدان اشاره می‌کنند. با این حال،

خواننده کم‌کم درمی‌یابد که طرز رفتار مستقلانه‌ی بانو در واقع ترکیبی از مجموعه وابستگی‌های غیرعمدی اوست. آرچر برای رفتن به انگلستان به خانم تاچت، برای تشکیل زندگی مورد علاقه‌اش به پول رالف و برای ازدواج با اسموند به خانم مرله و اسموند وابسته است. تضاد میان مطالب متن و نتیجه‌گیری خواننده تألم و کنایه سرنوشت ایزابل را دو چندان می‌کند.

خواننده نیاز ندارد که همیشه این مراحل را طی کند؛ خواننده می‌تواند با شمّ خود چند مرحله را نرفته، پشت سر بگذارد. وانگهی، سلسله‌مراتب (مثل تمام سلسله‌مراتب‌ها، به‌زعم هروشفسکی) برگشت‌پذیر است. بنابراین، روابط شخصیت با همسر خود می‌تواند تابع خصلت «حسادت» شود، اما از دیگر سو «حسادت» ممکن است تابع روابط شخصیت با همسر خود شود (که دیگر مشخصه‌ها را نیز دربر می‌گیرد). علاوه بر برگشت‌پذیری شخصیت برساخت، عناصر و الگوهای این برساخت از رابطه‌ی برگشت‌پذیری با دیگر برساخت‌های سلسله‌مراتبی ذی‌نفع می‌شوند. بنابراین، درست همان‌گونه که نمونه‌های مختلف دوگانگیِ عاطفی فلان‌کس می‌تواند تابع خصلت شخصیت او باشد، خود خصلت نیز می‌تواند (به‌همراه دوگانگی عاطفی دیگر اشخاص یا به‌همراه موقعیت‌های ابهام) زیر یک مضمون یا جهان‌بینی، حول دوگانگی عاطفی جای گیرد.

زمانی که خواننده در فرایند بازسازی شخصیت به مرحله‌ای برسد که دیگر نتواند عنصری را در بطن مقوله‌ی برساخته جای دهد، نتیجتاً یا تعمیم‌پذیری به دست آمده درباره‌ی شخصیت اشتباه بوده است (اشتباهی که ممکن است خود متن بدان دامن بزند)، یا شخصیت تغییر کرده است. این دیدگاه مسئله‌ی ساحت «سویه‌ای» شخصیت (پیشرفت، زندگی‌نامه) را پیش می‌آورد، حال آن که در «پارادیم خصایل» چتمن شخصیت بیشتر به‌عنوان یک ساخت ایستا معرفی می‌شود.(۹)

بر چه اساسی عناصر متن به مقوله‌های بزرگ‌تر تبدیل شده و به ساختاری بیش و کم منسجم با نام «شخصیت» منتهی می‌شوند؟ اسم خاص از جمله عوامل منسجم بنیادین است و باز نقل قولی دیگر از بارت:

> «شخصیت یک صفت و ویژگی است ... اگر در داستان *سارازین* بالزاک بخوانیم که اراده‌ی استوار سارازین قائل به هیچ حد و مرزی نبود، این جمله را چگونه باید بخوانیم؟ آیا این جمله معادل اراده‌ی آهنین، جدیت، لجاجت و سرسختی نخواهد بود. آنچه این پندار را ایجاد می‌کند که شخصیت ماحصل یک مرده ریگ ارزشمند است، ... اسم خاص است. اسم خاص به فرد امکان می‌دهد که خارج از سیم‌ها نیز وجود پیدا کند. همین که سر و کله‌ی اسم خاص پیدا می‌شود، سیم‌ها به مسند بدل شده و اسم به جای فاعل می‌نشیند.
>
> (بارت، ۱۹۷۴، صص ۱۹۰ـ۱)

عناصر چگونه در کنف اسم خاص به مقوله‌های وحدت‌بخش بدل می‌شوند؟ به نظر من، اصول بنیادین انسجام عبارت‌اند از: تکرار، تشابه، تضاد و استلزام (در معنای منطقی آن). تکرار یک رفتار یعنی این که آن رفتار خصلت شخصیت است؛ برای مثال ماشین سواری‌های مکرر امیلی با هومر بارون در *گل سرخی برای امیلی*، اثر فاکنر، هم مبین کناره‌گیری او از اهالی شهر و هم لجاجت و

یک‌دندگی اوست. تشابهات رفتاری در موقعیت‌های مختلف مثل اقرار نکردن امیلی به مرگ پدر و نگه‌داری جسد عاشق سابق خود منجر به تعمیم‌پذیری می‌شود و در این خصوص اتکاء امیلی به مردم که او را از زندگی ساقط کرده‌اند (اهالی شهر این‌گونه تعبیر می‌کنند) یا مرده‌پرستی او. در مقایسه با تشابه، تضاد کم‌تر تعمیم‌پذیری به بار می‌آورد. برای مثال، زمانی که دوگانگی عاطفی شخصیت نسبت به مادر خود حاصل تنش میان دیدارهای مکررِ او با مادر، و در عین حال دعواهای مکررِ او با مادر خویش است. گاروی به سه گونه استلزام اشاره می‌کند: (۱۹۷۸، صص ۵ـ۷۴)

۱. برخی ویژگی‌های جسمی نشانه‌ی گزاره‌های اسنادی روان‌شناختی است؛ برای مثال، فلان‌کس ناخن‌هایش را می‌جود ← فلان‌کس عصبانی است.

۲. برخی ویژگی‌های روحی نشانه‌ی گزاره‌های اسنادی روان‌شناختیِ دیگری است؛ برای مثال: فلان‌کس مادرش را دوست دارد و از پدرش متنفر است ← فلان‌کس عقده‌ی ادیپ دارد.

۳. برخی ویژگی‌های روانی و جسمی نشانه‌ی گزاره‌های اسنادی روانی به‌شمار می‌روند؛ برای مثال: فلان‌کس ماری می‌بیند و می‌ترسد ← او از مار می‌ترسد.

البته وحدتی که از راه تشابه، تکرار، تضاد و استلزام حاصل می‌شود، ممکن است متنوع باشد؛ با این حال، این وحدت در انسجام خصایل مختلف حول اسم خاص سهیم است؛ اسمی که جلوه‌ای با نام شخصیت بدان وابسته است.

طبقه‌بندی شخصیت

شخصیت‌های گوناگونِ منتزع از یک متن خاص به‌ندرت از یک میزان جامعیت برخوردارند. در سال ۱۹۲۷، فورستر با علم به این نکته میان اشخاص ساده و جامع تمایز قائل شد. اشخاص ساده از طریق طبایع، کاریکاتورها و تیپ‌ها قیاس‌شدنی‌اند. در بهترین حالت، اشخاص ساده حول یک مفهوم یا ویژگی منفرد شکل می‌گیرند و بنابراین می‌توان آنان را در قالب یک جمله تعریف کرد. (۱۹۶۳، ص ۷۵) وانگهی، این اشخاص در خلال کنش پیشرفت نمی‌کنند. خواننده قادر است اشخاص ساده را به‌دلیل محدودیت ویژگی‌ها و پیشرفت‌نکردن به‌سهولت شناسایی و به‌آسانی به خاطر آورد. اشخاص جامع درست عکس اشخاص ساده رفتار می‌کنند. ساده‌نبودن به‌معنای صاحب بیش از یک ویژگی بودن و پیشرفت‌کردن در خلال کنش است.

دسته‌بندی فورستر البته اهمیت فراوان دارد، اما خالی از عیب و ایراد هم نیست:

۱. اصطلاح «ساده» مبیّن چیزی دوبعدی است که فاقد ژرفنا و زندگی است. اما در واقع بسیاری از اشخاص ساده مثل شخصیت‌های دیکنز نه‌فقط بسیار احساس زنده‌بودن می‌کنند بلکه واجد عمق و ژرفنا نیز هستند.

۲. این نوع دسته‌بندی بسیار فروکاهنده است و مدارج و ظرایف موجود در ادبیات داستانی روایی را نادیده می‌گیرد.

۳. به نظر می‌آید فورستر دو معیاری را که همیشه هم‌پوشانی ندارند با هم در نظر گرفته است.

به‌زعم فورستر، شخصیت ساده هم ساده است و هم رشدنیافته، حال آن که شخصیت جامع هم پیچیده است و هم تکامل‌یافته. گرچه این معیارها غالباً با یکدیگر هم‌زیستی دارند، اشخاص داستانی هم وجود دارند که پیچیده اما تکامل نیافته‌اند (مثل بلوم جویس) و اشخاصی دیگر که ساده اما تکامل یافته‌اند (مثل بنی‌بشر تمثیلی). وانگهی، می‌توان عدم پیشرفت شخصیت را در شمار پیشرفت وقفه‌دار لحاظ کرد که از برخی آسیب‌های روانی ناشی می‌شود (مانند خانم هاویشام در *آرزوهای بزرگ*)؛ بنابراین در این حالت نیز با شخصیت پایداری روبرو هستیم که مشحون از پیچیدگی است.

برای پرهیز از این نوع فروکاستن، ایون (۱۹۷۱، ص ۷؛ ۱۹۸۰، صص ۴۴ـ۳۳) پیشنهاد می‌کند که شخصیت را نه براساس مقوله‌های کلی و همه‌جانبه، که براساس نقاط روی یک پیوستار طبقه‌بندی کنیم. ایون برای بیان روشن‌ترِ اصلِ طبقه‌بندی، میان سه پیوستار یا محور تمایز قائل می‌شود: ***محورهای پیچیدگی پیشرفت و رخنه به زندگی درونی***. ایون در یک سر محورِ پیچیدگی، اشخاصی را قرار می‌دهد که در کنار خصایل ثانویه، حول یک خصلت منفرد یا حول یک خصلت غالب ساخته شده‌اند. چهره‌های تمثیلی، کاریکاتورها و تیپ‌ها در این سر محور جای می‌گیرند. در مرحله‌ی نخست اسم خاص مبین یک خصلت منفرد است که شخصیت حول آن ساخته می‌شود (غرور، گناه)؛ در مرحله‌ی دوم یکی از چند ویژگی مختلف، برجسته شده و اهمیت می‌یابد (مثل خیلی از اشخاص داستان‌های نیکلای گوگل)؛ و در مرحله‌ی سوم خصلت ممتاز، نه صرفاً ویژگی فردی که نماینده‌ی یک گروه کلی قرار می‌گیرد (هرش و یهودی در *نوسترامو*ی کنراد، ۱۹۰۴). در آن سوی محور، ایون اشخاص پیچیده‌ای مثل راسکولینکف یا ایزابل آرچر را قرار می‌دهد. میان این دو قطب بی‌نهایت پیچیدگی موج می‌زند.

چهره‌های تمثیلی، کاریکاتورها و تیپ‌ها نه‌فقط ساده که ثابت هم هستند و بنابراین می‌توانند در کنار پرتره‌های تئوفر استس یا تیپ لابروییر، یک قطب را روی محور پیشرفت به خود اختصاص دهند. اما نیازی نیست که اشخاص ثابت و تکامل‌نیافته را به یک خصلت محدود بدانیم؛ جوگارگری و ومیک در *آرزوهای بزرگ* گرچه ثابت و تکامل نیافته‌اند، آشکار است که بیش از یک ویژگی دارند. اشخاصی که تکامل نمی‌یابند، افرادی فرعی و کم‌اهمیت‌اند که در خدمت انجام کارکردی ــ فراتر از حد انتظار آنان ــ قرار دارند؛ برای مثال، این اشخاص نقش محیط اجتماعی را ایفا می‌کنند که اشخاص اصلی در آن دست به عمل می‌زنند. در قطب مخالف، اشخاصی قرار دارند که تماماً تکامل‌یافته‌اند؛ مثل استیون در *تصویر هنرمند در جوانی*، اثر جویس (۱۹۱۶)، یا استرچر در *سفیران*، اثر جیمز (۱۹۰۳). گاهی اوقات محور پیشرفت به‌تمامی در متن دنبال می‌شود چندان که در نمونه‌های بالا دیدیم و گاهی اوقات نیز متن آن را پنهان می‌کند مانند زمانی که دوشیزه بیتز در رمان *اما*، اثر آستن (۱۸۱۶) از چهره‌ای مضحک به چهره‌ای رقت‌انگیز بدل می‌شود، بی‌آن که در متن به جزئیات این گروش اشاره‌ای شود.

محور سوم یعنی رخنه به زندگی درونی، از اشخاص مثل خانم دالووی و ولف یا مالی بولم جویس ــ

که ذهنیت آنان از درون نمایش داده می‌شود ــ تا قاتلین در داستانی به‌همین نام اثر همینگوی، که از بیرون نگریسته می‌شوند و ذهن‌شان ناشناخته باقی می‌ماند امتداد دارد.(۱۳)

بحث درباره‌ی زندگی درونی اشخاص بسیار متفاوت است از این که اما وودهاوس را با ضمیر «آن» صدا بزنیم یا اشخاص را به دیده‌ی کنش‌گران بنگریم. هم‌بودگی این‌گونه مفاهیم متضاد در این فصل از روی اشتباه یا عدم انسجام نبوده است، بلکه نشانه‌ای بوده از آشتی و سازشی که پیش‌تر بدان اشاره کردیم. البته، هم‌بودگی به خودیِ خود نشانه‌ی سازش میان اضداد نیست و خود همین حقیقت که ممکن است از این هم‌بودگی به عدم انسجام تعبیر شود، نشانه‌ی یک جنبه از اثری است که می‌بایست پیش از آن که نظریه‌ای وحدت‌بخش درباره‌ی شخصیت عینیت یابد، به سرانجام رسد.

رویکرد روایت‌شناختی به نظریه‌ی شخصیت: سیمور چتمن

نکته‌ی شگفت اینجاست که در عرصه‌ی تاریخ ادبیات و در پهنه‌ی نقد ادبی بحث چندانی درباره‌ی نظریه‌ی شخصیت صورت نگرفته است. اگر در این خصوص به کتابی معتبر رجوع کنیم به‌ندرت در آن به تعریفی از گونه‌ی شخصیت برمی خوریم، حال اگر در همان کتاب به مدخل شخصیت‌پردازی نظر بیفکنیم چنین می‌خوانیم:

«شخصیت‌پردازی در یک اثر، توصیف مشخص ابعاد، اَعمال و طرز فکر و زندگی یک شخص است؛ خلق و خو، محیط، عادت، عواطف، امیال و غرایز جملگی مواردی هستند که سرشت و ماهیت افراد را رقم می‌زنند و نویسنده‌ی زبردست با به کارگیری این خصوصیات تصویری روشن از اشخاص مهم اثرش به خواننده ارائه می‌دهد.»(۱) ما از هویت اشخاص جز افراد یا مردمی که در اثر توصیف شده‌اند چیز دیگری نمی‌دانیم.(۲)

این که شخصیت‌ها صرفاً افرادی هستند که درون جلد کتاب‌ها گیر افتاده‌اند یا بازیگرانی هستند روی صحنه و پرده‌ی نمایش، امری بدیهی است. شاید گریزی نیز از این امر بدیهی نباشد اما هنوز هیچ‌کس درباره‌ی این که آیا «شخصیت» و «مردم» ــ به‌زعم کِنت بِرک ــ هم‌ماهیت‌اند، حرف تازه‌ای نزده است. بدیهی است نظریه‌ی روایت می‌تواند حداقل رابطه‌ی میان این دو را تبیین کند. همچنین از قوانین روان‌شناسی فردیت که به شخصیت‌ها اعمال می‌کنیم به این دلیل استفاده می‌کنیم که هیچ جایگزینی برای آنها سراغ نداریم. عجالتاً برای بحث درباره‌ی شخصیت به مفهوم «خصلت» می‌پردازیم و البته لازم است تأکید شود که بررسی مفهوم خصلت در حیطه‌ی موجودات داستانی امری است از روی قرار داد (و نه از روی اجبار).

نظریه‌ی شخصیت از دیدگاه ارسطو

فصل دوم کتاب *بوطیقای* ارسطو با این گفته آغاز می‌شود: «هنرمندان از مردمانی تقلید می‌کنند که کنش انجام می‌دهند.» به‌زعم اُ. بی. هاردیسون: «در یونان تأکید بر کنش بود نه مردمانی که کنش را

انجام می‌دادند ... در وهله‌ی نخست کنش، یعنی موضوع تقلید، حائز اهمیت است. کارگزارانی که کنش را انجام می‌دهند در مرتبه‌ی بعد قرار می‌گیرند». آنگاه هاردیسون در نظریه‌ی شخصیت ارسطو بر تمایزی بنیادین تکیه می‌کند: باید میان کارگزار و شخصیت فرق گذاشت چراکه کارگزاران، یعنی مردمانی که کنش را انجام می‌دهند، وجه ضروری یک درام به‌شمار می‌آیند، اما شخصیت در معنای اختصاصیِ مورد نظر ارسطو چیزی است که بعداً به درام وارد شد و حتی همان‌سان که در فصل چهارم *بوطیقا* هم آمده، ممکن است شخصیت عنصر اساسی تراژدی موفق هم به حساب نیاید.(۳) در نظر ارسطو بعضی خصایل نه‌فقط در مرتبه‌ی دوم اهمیت جای دارند، بلکه غیر ضروری نیز هستند اما آشکار است که هر کارگزار حداقل باید واجد یک خصلت باشد، خصلتی که از کنش او سر برمی‌آورد و حقیقتی که در نام کارگزار مستتر است ــ 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. به‌زعم هاردیسون: «حتی قبل از آن که پای شخصیت به میان بیاید عملکرد /نقش است که خصایل اصلی کنش‌گران را رقم می‌زند.»

با این همه، ارسطو در فصل دوم *بوطیقا* خصلت دیگری را به کارگزار نسبت می‌دهد: کارگزار به حکم ضرورت یا از میان شریف‌مردمان است یا از فرومایگان، چون اختلاف در سیرت تقریباً همواره به همین دو گونه منتهی می‌شود. از آن رو که تفاوت مردم همه در نیکوکاری و بدکاری است، خصایص شریف‌مردمان و فرومایگان ــ و فقط همین خصایص ــ واجد اهمیت بوده و از برخی جهات به‌طور مستقیم، بیشتر منتسب به کارگزار هستند تا غیرمستقیم به شخصیت کارگزار، چراکه این ویژگی‌ها از رهگذر کنش کارگزاران جزو سرشت آنها درمی‌آیند.(۴)

عاقلانه است که بپرسیم چرا فقط خصایل شرافت / پستی جلوه‌های کنش به‌شمار می‌آیند. اگر خصلتی منتسب به کنش است چرا از رهگذر آن خصلت، عملی صورت نمی‌گیرد. هومر کنش‌های اودیسوس را به‌صورت «جان‌فرسا» به تصویر می‌کشد که در جای خود نه کنش‌هایی شرافت‌مندانه است و نه فرومایه، معهذا چرا جان‌فرسایی منتسب به شخصیت اودیسوس نیست؟

کارگزار می‌تواند سوای شرافت و فرومایگی واجد خصیصه‌ی فی‌المثل خوبی نیز باشد یا نباشد. ارسطو اذعان می‌دارد «منظور من از شخصیت آن عنصری است که براساس آن می‌گوییم کارگزاران به گونه‌ای خاص تعلق دارند». حال این عنصر خود ترکیبی است از خصایص یا خصایل فردی که از منابعی همچون اخلاقیات نیکوماخس و علی‌الخصوص از قواعد سنخی ریطوریقای کلاسیک مثل جوانی، پیری، ثروت‌مندان و قدرت‌مندان حاصل می‌آید.

ارسطو از چهار گونه شخصیت‌پردازی نام می‌برد: اولین گونه با سیرت اشخاص سروکار پیدا می‌کند. گونه‌ی دوم «مناسبت» است؛ به گفته‌ی هاردیسون مناسبت، «خصایل مناسبی است که خصایص شخصیت را تا حد زیاد چنان ترسیم می‌کند که لزوماً و / یا محتملاً مرتبط با کنش او قرار گیرد.» گونه‌ی سوم «مشابهت» است؛ هاردیسون خاطرنشان می‌سازد مشابهت همچون خود فرد خصوصیاتی دارد که طرح کلی شخصیت را پررنگ‌تر می‌کند. در شکل به‌غایت سنتیِ 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 به چنان صفاتی ترسیم کند که شبیه صفات او در افسانه‌ها باشد.

گونه‌ی آخرِ شخصیت‌پردازی اصل «ثبات» است. به دیگر سخن، خصایلی که در پایان نمایش از بطن گفتارها سر برمی‌آورند باید با خصایلی که در آغاز از آنها سخن به میان رفته یکسان باشد.

آشکار است که قاعده‌ی کلی شخصیت و شخصیت‌پردازیِ ارسطو تناسب چندانی با نظریه‌ی جامع روایت ندارد، گرچه ارسطو طبق معمول به پرسش‌هایی دامن می‌زند که نمی‌توان از آنها غافل ماند. ظاهراً دلیل مشخص بر اولویت کنش به‌منزله‌ی منبع خصایل اشخاص بازی در دست نیست. آیا اصلاً تمایز میان کارگزار و شخصیت لازم است؟ بگذارید بگویم که پیرنگ و شخصیت به یکسان واجد اهمیت‌اند، و بگذریم از این که چگونه و در چه زمان خصایل شخصیت به کارگزاران اضافه شده‌اند.

شخصیت از دیدگاه فرمالیستی و ساختارگرایی

دیدگاه فرمالیست‌ها و برخی ساختارگرایان به‌طور چشم‌گیری مشابه دیدگاه ارسطو درباره‌ی شخصیت است. اینان نیز ادعا دارند اشخاص دست‌پرورده‌ی پیرنگ‌اند، موضع کارکردی دارند، بیشتر مشارکین یا کنش‌گرند یا پرسوناژ، و دست آخر این که خطای محض خواهد بود اگر این اشخاص را موجودات واقعی بپنداریم. به‌زعم اینان نظریه‌ی روایت باید فارغ از طبایع روان‌شناختی شخصیت عمل کند.[۷] فقط «کارکردها» می‌توانند ابعاد شخصیت را نشان دهند. فرمالیست‌ها و ساختارگرایان فقط در پی تحلیل این نکته‌اند که چه عملی از اشخاص داستان سر می‌زند، نه این که بخواهند براساس برخی معیارهای روان‌شناختی یا اخلاقی به کنه ماهیت آنها پی ببرند. وانگهی اینان خاطرنشان می‌کنند که «حوزه‌های کنش» فعالیت شخصیت بالنسبه محدود منحصر به فرد و طبقه‌بندی شده است.

در نظر ولادیمیر پراپ، اشخاص صرفاً همان مصنوعات موجود در قصه‌ی پریان روسی‌اند (*ریخت‌شناسی قصه‌ی پریان*، ص ۳)؛ گویی تمایز در ظاهر، سن، جنس، دل‌مشغولی‌های زندگی، جایگاه اجتماعی و این قبیل موارد صرفاً تمایزاتی بیش نیستند و آنچه حائز اهمیت فراوان است، تشابه در انجام کارکردها / خویشتن‌کاری‌ها است. در نظر بوریس توماشِفسکی نیز شخصیت نسبت به پیرنگ در مرتبه‌ی دوم اهمیت جای دارد:

«نمایش اشخاص یعنی نوعی دست‌آویز محکم برای انگیزه‌های مختلف، فرایند بی‌وقفه‌ای است که اشخاص را گروه‌بندی و به هم ارتباط می‌دهد. شخصیت نقش نخ اتصال را عهده‌دار است و به خواننده کمک می‌کند که حواس خود را متوجه جزئیات زنجیروار کند. در واقع، شخصیت عامل واسطه‌ای است که انگیزه‌های خاص را طبقه‌بندی می‌کند و سامان می‌بخشد.»

توماشِفسکی تصدیق می‌کند که چون روایت به کمک عواطف و اخلاقیاتِ مخاطب مجال بروز

می‌یابد، پس بر خواننده است که به شخصیت علاقه‌مند یا از او متنفر شود 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 طرح اولیه به قهرمان نیاز پیدا کند؛ قهرمانی که ترکیبی است از طبایع، یعنی نظامی از بن‌مایه‌ها که به‌طرزی تفکیک‌ناپذیر وابسته به شخصیت‌اند و در واقع «روان» وی را بنا می‌نهند. داستان به‌منزله‌ی نظام بن‌مایه‌ها می‌تواند به کلی فاقد قهرمان و خصایل منحصر به فرد او باشد.

روایت‌شناسان فرانسوی عمدتاً از این موضع فرمالیستی تبعیت کرده‌اند که «اشخاص نه اهداف بلکه ابزارهای داستان‌سرایی به‌شمار می‌آیند.» گرچه کلود برمون نشان می‌دهد که *قصه‌های پریان* پراپ عکس قاعده‌ی فوق عمل کرده و در واقع گاهی رشد روان‌شناختی و اخلاقی شخصیت را نشان می‌دهند، نظامی که خود برمون به کار می‌بندد نیز صرفاً از حیطه‌ی تحلیل رخداد توالی‌های احتمالی فراتر نمی‌رود و کل اشخاص را نادیده می‌گیرد. مع‌هذا نقشی که شخصیت ایفا می‌کند بازتاب گوشه‌ای از علاقه‌ی مخاطب به اوست، خواننده خصایل شخصیت را به‌خاطر خود خصایل تحسین می‌کند. این خصایل بعضاً خصایلی هستند که به آنچه اتفاق می‌افتد کم‌ترین ربطی ندارند.

مشکل کار اینجاست که چگونه می‌شود خصوصیات برخی نقش‌های خاص را در قالب نمونه‌ها یا حتی مجموعه‌مقولاتی ساده از قبیل یاری‌رسان، منتقم و داور تبیین کرد. مثلاً چگونه می‌شود کنایه‌ی همه‌جانبه‌ی موجود در نقش سفیر (لمبرت استرچر در رمان *سفیران*، اثر هنری جیمز) را توجیه کرد؟ سفیری که مأموریت دارد پسر از دست رفته‌ی 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 *به سوی فانوس دریایی*، اثر وولف، یا نقش تک تک شخصیت‌های آثار ساموئل بکت چیست؟ نامناسب بودن برچسب واژه‌ی «نقش» نشان می‌دهد که نمی‌توان موقعیت‌ها را در مقولاتی کلی گنجاند، یا قبول کرد که شخصیت بدل به حالت / موقعیت شود. تمایز میان اشخاص مدرن از قبیل لئوبلد بلوم، مارسل، شاهزاده چارمینگ، یا ایوان نه از نظر کلی بلکه به‌لحاظ کیفی بسیار چشم‌گیر است. خصایل اشخاص مدرن نه‌فقط بیرون از شمار است بلکه این خصایل معقولانه یا حتی جداناشدنی‌اند؛ یعنی نمی‌توان این خصایل را به جنبه یا الگویی منفرد فروکاست. نمی‌توان با تقابل‌سازی به کنهِ این اشخاص دست یافت؛ به‌عبارت دیگر قراردادن اشخاص در یک تقابل دوتایی فقط یگانگی هویت اشخاص را مخدوش می‌سازد. در واقع آنچه به شخصیت تخیلی آثار مدرن نوعی توهم خاص می‌بخشد که خوشایند اهل طبع امروزین قرار می‌گیرد، دقیقاً چندگانگی یا حتی چندشاخگیِ شخصیت مدرن است.

برخی ناقدین حد میانه را پیش می‌گیرند. هنری جیمز می‌گوید: «شخصیت چیست به‌جز تعین‌بخشیدن به حادثه؟ و حادثه چیست جز تجسم‌بخشیدن به شخصیت؟ 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 مردن تعمیق و ژرفناکی شخصیت است؛ ژرفناکی شخصیت

بستگی به قرارداد منحصر به فرد بودن فرد دارد، قراردادی که دست کم از تأکید بر برتری کنش هیچ کم ندارد.

ارسطو، فرمالیست‌ها و برخی ساختارگرایان شخصیت را تابع پیرنگ و کارکرد یعنی پیامد ضروری اما مشتق از منطق گاه‌شمارانه‌ی داستان می‌دانند. همچنین برای توجیه روایت مدرن که در آن اتفاق نمی‌افتد، یعنی رخدادها به‌تنهایی در ایجاد جذابیت ــ فی‌المثل ایجاد معما و نظایر آن ــ نقشی ندارند، می‌توان عیناً ادعا کرد که شخصیت از پیرنگ برتر است و پیرنگ ملهم از شخصیت است. اما به‌زعم بنده پرسش از تقدّم یا برتری یکی بر دیگری پرسش بی‌معنایی است. 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 نمی‌گیرند. و گرچه این نکته صادق است که یک متن می‌تواند بدون رخداد هم واجد اشخاص باشد (یک تصویر یا یک مقاله‌ی توصیفی)، کسی نیز این متن را در حوزه‌ی کار روایت لحاظ نخواهد کرد.

شخصیت از دیدگاه تودورف و بارت

دیگر ساختارگرایان علاقه‌مند به روایت‌های جامع و کامل دریافته‌اند که می‌بایست آزادانه‌تر و از موضعی غیرکارکردی به مفهوم شخصیت نظر افکنند.

تزوتان تودورف در بررسی‌هایی که درباره‌ی *دکامرون*، اثر پوکاچیو، *هزار و یک شب*، *سندباد ملوان* و دیگر روایت‌های لطیفه‌وار به‌عمل آورد، از نگرش پراپ نسبت به شخصیت جانب‌داری می‌کند. اما در عین حال دو مقوله‌ی گسترده را نیز از یکدیگر متمایز می‌داند ــ روایت‌های پیرنگ‌محور یا فاقد روان‌شناسی، و روایت‌های شخصیت‌محور یا واجد روان‌شناسی:

«حتی اگر هنری جیمز روایتی را ایده‌آل بداند که در آن همه‌چیز در خدمت روان‌شناسی اشخاص باشد، باز هم به دشواری می‌توان از این گرایش عمده در ادبیات غافل ماند که کنش‌ها نیستند که به شخصیت تجسم می‌بخشند، بلکه به عکس اشخاص هستند که در خدمت کنش‌های داستانی قرار دارند.»

متونی مثل *هزارویک شب* و دست‌نویس ساراگوس قله‌های ادبیات فاقد روان‌شناسی محسوب می‌شوند. برای نمونه، به این عبارت روایی توجه کنید: «X, Y را می‌بینند». اول این که، در روایت‌های واجد روان‌شناسی، مثل روایت‌های فاقد روان‌شناسی، کنش دیدن یعنی Y اهمیت دارد. در روایت‌های واجد روان‌شناسی خلق‌وخو یا حتی فردیت را کنش‌ها تعیین می‌کنند و از این کنش‌ها متعدی‌اند. در روایت‌های فاقد روان‌شناسی، کنش‌ها به‌خودی خود وجود دارند؛ سرچشمه‌های مستقل لذت‌اند و از این رو نامتعدی‌اند. در واژگان روایی ـ دستوری تمرکزِ روایتِ واجد روان‌شناسی بر نهاد، و تمرکزِ روایتِ فاقد روان‌شناسی بر گزاره 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 می‌شود».

حتی تودورف پا را از این حد نیز فراتر گذاشته، درمی‌یابد زمانی که خصلت در روایتِ فاقد روان‌شناسی بروز می‌یابد نتیجه‌ی آن بلافاصله در پی می‌آید (اگر قاسم طماع است، پس به دنبال پول و ثروت می‌رود). از این پس خصلت عملاً با کنش تالی ادغام می‌شود. در اینجا رابطه میان یک کنش نه از جنس رابطه‌ی ذاتی / تحققی، بلکه از نوع کنش تداومی / لحظه‌ای یا حتی مکرر / غیر مکرر است. خصلت لطیفه‌وار همواره محرک کنش است؛ در واقع هر انگیزه یا خواسته‌ای به کنش ختم می‌شود.

در ثانی فقط روایتِ واجد روان‌شناسی خصلت را به طرق مختلف متجلی می‌سازد. اگر در روایتِ واجد 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؛ ج) تملّق y را بگوید؛ د) به y آزار و اذیت برساند. مع‌هذا در روایتِ فاقد روان‌شناسی مثل *هزار و یک شب*، x فقط می‌تواند به y آزار و اذیت برساند. آنچه پیش‌تر به‌مثابه یک امکان و از این رو ویژگی نهاد مستتر بود، در روایتِ فاقد روان‌شناسی تا حدّ بخشی فرعی از عمل تنزل می‌یابد. «شخصیت‌ها» فاقد هرگونه آزادی عمل‌اند، و در معنای واقعی کلمه به کارکردهای خودکار پیرنگ بدل می‌شوند. در روایت‌های فاقد روان‌شناسی هر شخصیت خود داستان بالقوه‌ای است ــ داستان زندگی خویشتنِ خویش.

رولان بارت نیز توجه خود را از کارکردگرایی صرفِ شخصیت به دیدگاهی روان‌شناختی در مورد شخصیت معطوف می‌کند. بارت در مقدمه‌ای که در سال ۱۹۶۶ در مجله‌ی *کامیونیکاسیون* نوشت، مدلل می‌سازد که مفهوم شخصیت در مرتبه‌ی دوم اهمیت جای دارد و کاملاً در خدمت مفهوم پیرنگ است، و ادامه می‌دهد که از نقطه‌نظر تاریخی اعتقاد به گوهر روان‌شناختی صرفاً زاده‌ی تأثیرات نابه‌هنجار بورژوازی است. مع‌هذا بارت بعداً تصدیق کرد که مشکل شخصیت به این سادگی‌ها قابل حل نیست:

> «از سویی اشخاص (هر نامی که می‌خواهند داشته باشند: اشخاص بازی یا کنش‌گران) زمینه‌ی لازم برای توصیف را ایجاد می‌کنند، و کنش‌های متعارفی که خارج از این زمینه انجام می‌پذیرند، کنش‌هایی نامفهوم خواهند بود. بنابراین ممکن است این‌گونه تلقی شود که در جهان هیچ روایتی بدون اشخاص یا حداقل بدون کارگزاران وجود ندارد ــ با این حال هنوز نمی‌توان این کنش‌گرانِ خارج از نهاد را در رده‌ی «افراد» جای داد، اعم از این که یک فرد چهره‌ی صرف تاریخی به خود بگیرد که منحصر به ژانرهایی خاص است یا یک موجود عقل‌گرای دم دستی جلوه کند که دوران ما او را بالادست کارگزاران صرفِ روایت جای داده است.»

نتیجه‌گیری بارت این است که برمون، تودورف و گریماس به‌درستی شخصیت را با عنایت به مشارکت خود در حوزه‌ای از کنش‌ها تعریف می‌کنند. این قبیل حوزه‌ها، حوزه‌هایی هستند محدود، منحصر به فرد و در معرض طبقه‌بندی. همچنین بارت خاطرنشان می‌سازد که مشکلات ارائه‌ی 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 مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرند، و چندپارگی وجود اشخاص) می‌تواند به‌سرعت تعدیل یابد. البته پیش‌گویی بارت درمورد تعدیل مشکلات تعریف شخصیت صورت واقع به خود نگرفت و بارت شخصاً نگرش خود را تغییر داد.

تحلیل بارت از کتاب *سارازین* بالزاک ــ s/z ــ در نوع خود برجسته و درخشان است. هرچند اسلوب کم‌دقت و حذف‌های به قرینه پراکنده در متن کتاب خواننده را اندکی دچار دردسر می‌کند. این اثر ارزش آن را دارد که در کتابی جداگانه مورد بررسی قرار گیرد، 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 روایی‌اند که از طریق رمزگان خود ــ به‌اصطلاح رمزگان سمیک / معناشناسانه ــ 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 دارد: «شخصیت ماحصل چند نوع ترکیب است: ترکیب بالنسبه ثابت (که تکرار معنا مصداق آن است) و ترکیب کم‌وبیش پیچیده (که شامل چهره‌های [خصایل] کم‌وبیش همسان یا کم‌وبیش متضاد می‌شود). در واقع همین پیچیدگی است که فردیت شخصیت را رقم می‌زند ــ فردیتی که به‌اندازه‌ی بوی ظرف غذا یا عطر نوشیدنی ترکیبی به‌شمار می‌آید.» تا سال ۱۹۷۰ بارت نه‌فقط بر مشروعیت واژه‌های «خصلت» و «فردیت» پافشاری می‌کند، بلکه ادعا دارد که خواندن روایت چیزی نیست جز فرایند نام‌گذاری روی اشخاص، و آن عنصری که صاحبِ نام می‌شود یک «خصلت» به حساب می‌آید:

> «فرایند قرائت متن کوششی است برای نامیدن، این که برای جملات یک متن مشخصه‌های معنایی بیابیم، اگرچه این مشخصه‌ها قطعاً نامنظم خواهند بود. در واقع این مشخصه‌ها میان نام‌های متعدد در رفت‌وآمدند: اگر در داستان *سارازین* بالزاک بخوانیم که اراده‌ی استوار سارازین قائل به هیچ حد و مرزی نبود، این جمله را چگونه باید بخوانیم؟ آیا این جمله معادل اراده‌ی آهنین، جدیت، لجاجت و سرسختی نخواهد بود».

آیا اشخاص ساخت‌های محدودند یا نامحدود؟

دیگر محدودیت موجود در باب شخصیت از شبهه‌ی میان داستان و تجلی کلامی متن سر برمی‌آورد. در این‌باره عقیده‌ی عمومی این است: «از ویژگی‌های ادبیات داستانی است که نمی‌توان پرسش‌های درخوری درباره‌اش مطرح کرد. نباید بپرسیم لیدی مکبث چند بچه داشت یا هملت در دانشگاه ویتنبرگ در چه رشته‌ای مطالعه کرد.»(۵)

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 جهت؟ یا این که براساس چه جنبه‌ای از شخصیت لیدی مکبث می‌توان جاه‌طلبی‌اش را توجیه کرد؟ در مورد پرسش‌هایی که در باره‌ی هملت مطرح می‌شوند چه می‌توان گفت: هملت چگونه دانش‌جویی بوده

است؟ رابطه‌ی میان علایق تحصیل و خلق‌وخوی عمومی او چیست؟ در یک کلام، آیا مجازیم آنچه را حق داریم درباره‌ی اشخاص استنتاج کنیم یا حدس بزنیم و باب طبع خود محدود و محصور کنیم؟ به‌زعم بنده هرگونه محدودیت نوعی تقصیر در تجربه‌ی زیبایی‌شناختی به حساب می‌آید. حق داریم که در تغییر شخصیت دست به استلزام و استنتاج بزنیم، همان‌گونه که در تغییر پیرنگ، مضمون و دیگر عناصر روایی این حق برای ما محفوظ است. برداشت‌های اُ. بی. هاردیسون در این خصوص مرا اندکی رنجیده‌خاطر می‌کند:

«وقتی کنش‌های انسانی را مورد بررسی قرار می‌دهیم، درمی‌یابیم که این کنش‌ها برایند شخصیت، ادراک، 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 نتیجه‌ی خصایص این دو چهره‌ی نمایشی فرض می‌کنیم. با کمی دقت درمی‌یابیم که این فرض زیاد هم عاقلانه نیست. هملت و مکبث فقط در روی کاغذ وجود دارند. آنها از خود اراده‌ای ندارند و هرچه را که درام‌نویس بخواهد آنها انجام می‌دهند. این که آنها موجوداتی زنده‌اند که خصایص‌شان باعث کردارشان می‌شود، توهمی بیش نیست.»

من خود اندکی بیشتر از هاردیسون 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 به آن معنا هم نیست که ایشان به‌منزله‌ی موجودات مخلوق فقط محدود به واژه‌های روی کاغذند. قطعاً وجود این اشخاص در سطح صرفاً کلامی درخشندگی چندانی ندارد. چرا آن‌قدر که تمایل داریم از خلال عبارات شکسپیر به دنبال شناخت هویت هملت بگردیم، نمی‌خواهیم از گفته‌های «بوسول» به دنبال شناخت شخصیت ساموئل جانسون بگردیم. ساموئل جانسون عملاً وجود خارجی داشت، اما برای شناخت شخصیت او ناگزیریم که دست به استنتاج یا حدس و گمان بزنیم.

هرقدر که حقایق و نگرش‌هایی که بوسول درباره‌ب جانسون گردآوری کرده از اطلاعاتی که شکسپیر درباره هملت ارائه داده بیشتر باشد، همواره نیاز بیشتری احساس می‌شود که درباره‌ی شخصیت جانسون دست به بازسازی و طرح حدس و گمان بزنیم. افق‌های فردیت همواره دورتر از تیررس نگاه خواننده قرار دارد. به‌خلاف جغرافی‌دانان، لزومی ندارد زندگی‌نامه‌نویسان نگران فراتر رفتن از حیطه‌ی فعالیت خود شوند. کسی کار آنها را که در حیطه‌ی کلامِ صرف صورت می‌گیرد، تقبیح نخواهد کرد. همین قاعده نیز در مورد آشنایان تازه‌وارد مصداق پیدا می‌کند، به‌تعبیری خواننده بین خطوط متن را می‌خواند و براساس آنچه می‌داند و می‌بیند، فرضیه‌ی خود را شکل می‌بخشد؛ در واقع خواننده سعی می‌کند به اشخاص هستی ببخشد، کنش‌هایشان را پیش‌بینی کند و ...

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 می‌آوریم، حتی بدون آن که بتوانیم کلامی از متن را به

خاطر آوریم. در واقع سخن من این است که خوانندگان نیز شخصیت‌ها را بدین‌گونه به یاد می‌آورند. این دقیقاً روشی است که به‌زعم پرسی لوبوک «خیلی هم حالت مشخص و قطعی ندارد»، با این حال تصویری که از کلاریسا هارلو یا آنا کارنینا به یاد می‌آوریم، همچنان واضح و مشخص است.

من در مقام سبک‌شناس آخرین نفری هستم که پیشنهاد می‌کنم اشکال جذاب این روش، یعنی واژه‌هایی که در روایت کلامی به شخصیت مجال بروز می‌دهند، نسبت به سایر اجزای ساختار روایی ارزش چندانی برای بحث ندارد. من فقط بر این باورم که اولاً این اجزا جدایی‌پذیرند و در ثانی پیرنگ و شخصیت هریک به‌طور جداگانه اهمیت دارند.

در روایت‌های ارزش‌مند برخی اشخاص برساخت‌های نامحدودند، همان‌سان که برخی از مردم در جهان واقعی، سوای این که چقدر آنها را می‌شناسیم، رازآمیز روزگار می‌گذرانند. شاید بازیگرانی مثل جنیفر جونز در نقش *اِما بواری* در *مادام بواری*، گریرگارسون به نقش الیزابت بنت در *غرور و تعصب*، یا حتی بازیگر برجسته‌ای مثل لارنس اولیویه در نقش هیث کلیف در *بلندی‌های بادگیر*، شایسته نمی‌دانند که به‌رغم درخشان بودن اجرای خود، شخصیت داستان را محدود کنند.

هرچه شخصیت ساده‌تر و سطحی‌تر باشد، به تصویر درآوردن او نیز آسان‌تر خواهد بود. راحت‌تر می‌توان باسیل راثبون را در نقش شرلوک هلمز پذیرفت، چراکه شخصیت داستان کانون دویل نیز به‌مراتب ساده‌تر و سطحی‌تر پرداخت شده است. پیش‌بینی رفتار هلمز (توانایی او در جمع‌آوری سرنخ‌ها، دست‌انداختن دکتر واتسون) با ظاهر قابل پیش‌بینی بازیگر نقش هلمز هم‌خوانی زیادی دارد.

نظریه‌ای همگانی درباره‌ی شخصیت

نظریه‌ای کارآمد درباره‌ی شخصیت می‌بایست نظریه‌ای همگانی و خاتمه‌نیافته باشد و اشخاص را نه صرفاً کارکردهای پیرنگ، بلکه موجودات مستقل و خودبنیاد در نظر بگیرد. همچنین می‌بایست در مورد این نظریه بحث شود که مخاطب براساس شواهد و مدارک موجود یا مستتر در ساخت و کارِ اصلیِ اثر که از طریق متن (در هر رسانه‌ای که باشد) انتقال می‌یابند، شخصیت را بازآفرینی می‌کند.

خواننده چه‌چیز را در متن بازآفرینی می‌کند؟ برای این که بحث را آغاز کنیم این پاسخ سردستی کفایت می‌کند: خواننده آنچه را که اشخاص بدان می‌مانند، بازآفرینی می‌کند و البته در این جا «مانند بودن» تلویحاً بدان معناست که خصوصیات اشخاص نامحدود است. خصوصیاتی که حدسیات، ژرف‌بینی‌ها، نگرش‌ها و بازنگری‌های گسترده‌تری را می‌طلبند. البته در این میان محدودیت‌هایی نیز به چشم می‌خورند. ناقدین حق دارند که با حدسیاتی درباره‌ی اشخاص داستان که از محدوده‌ی داستان فراتر می‌روند، یا حدسیاتی که با داستان نامتناسب‌اند یا حدسیاتی که صرفاً شرح مفصل جزئیات داستان است از در مخالفت درآیند. بینشی که داستان ارائه می‌دهد از نوع بینشی نیست که به‌طور نامتوالی فراخ‌منظر یا به‌طور غیرضروری منحصر به‌فرد است، بلکه بینشی است ژرف‌نگر و عمیق. تجربیاتی که خواننده از زندگی و هنر کسب می‌کند این قسم بینش‌ها را 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 آشنا می‌شود و آنگاه که با دختری امروزین ــ از طبقه‌ی کارگر دوبلین ــ ملاقات می‌کند، نسبت به سرنوشت و خصوصیات «اِولین» بینشی ژرف‌تر به دست می‌آورد. حتی خواننده می‌تواند به‌هنگام اقامت در دوبلین درباره‌ی خصلت‌هایی که در داستان «اولین» از دیده‌اش پنهان مانده یا در مورد آنها نظر قطعی ندارد، و نیز در مورد شیوه‌ی فریب اهالی ایرلند توسط دیگران به‌طور دقیق‌تر نتیجه‌گیری کند؛ کنایات مذهبی، روابط نزدیک خانواده، حس انجام گناه، آمیزه‌های احساسی که زندان را به محیطی آرام‌بخش بدل می‌کند (مثل حس خنده: «پدر کلاه مادر را به سر خودش گذاشته بود تا بچه‌ها را بخنداند») و قس علی‌هذا، از جمله مواردی هستند که به فریب خوردن 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 داشت. روایت، جهانی را در ذهن خواننده زنده می‌کند و چون این جهان مخلوق ذهن است، پس مختاریم که با هر نوع تجربه‌ی خیالی یا واقعی که کسب می‌کنیم، پا به درون این جهان بگذاریم. با این همه، نیک می‌دانیم که کجا باید از حدس و گمان درباره‌ی اشخاصِ داستان دست برداریم. آیا ارنست [برادر اولین] سیگاری است؟ موهای اولین چه رنگی است؟ قطعاً مرزی میان حدسیات ارزش‌مند و حدسیات پیش پا افتاده وجود دارد.

گفتیم خواننده «هر آنچه را اشخاص بدان می‌مانند» در ذهن بازآفرینی می‌کند، اما به‌راستی این «هر آنچه» چیست؟ رابطه‌ی میان خصوصیت واقعی و داستانی در کجاست؟ فرهنگ‌نامه‌ی فلسفه(۷) این تعریف کوتاه را برای «شخصیت» ارائه می‌دهد: «کل خصایل روانی که به خصوصیتی فردی یا شخصی دامن می‌زند. ر.ک. شخص». با صرف نظر از تکرار کلمه به کلمه‌ی تعریفی که نویسنده ارائه داده، وقتی معنای واژه‌ی خود / شخص را در فرهنگ‌نامه‌ی فلسفه جست‌وجو می‌کنیم، درمی‌یابیم که این تعریف منظور ما را بهتر می‌رساند. «خود» کیفیتی است که در خلال تغییر و تحولات منحصر به فرد و ثابت باقی می‌ماند ... و هر فردی با عنایت به این کیفیت خود را «من» خطاب می‌کند و نیز کیفیتی است که «خودهای» خودم ـ خودت ـ خودش و غیره را از هم متمایز می‌داند. در این تعریف، واژه‌های زیر جای بحث بیشتری دارند: **کل** خصایل روانی و کیفیت منحصر به‌فردی ... که خودها را از هم متمایز می‌داند.» عجالتاً در اینجا دو پرسش پیش می‌آید: ۱. ماهیت این **کل** چیست؟ و آیا اصلاً می‌شود در روایت به این **کل** دست یافت؟ قطعاً پاسخ منفی خواهد بود. کل ساختاری است که در عالمِ نظر امکان وقوع می‌یابد؛ حدی است که آن را نهایت نیست. در واقع کل افقی است که خواننده با غنای فکر و احساس امیدوارانه به سوی آن حرکت می‌کند. ۲. آیا **کل** اصلاً سامان می‌یابد؟ به دیگر سخن، آیا کل مجموعه‌ای است پایان‌مند یا صرفاً یک توده‌ی بی‌نظم؟ لازم است این پرسش را به‌دقت مورد مداقه قرار دهیم. عجالتاً بگوییم که نظریه‌ای همگانی و خاتمه‌نیافته درباره‌ی شخصیت باید هر دو پرسش فوق را در دستور کار خود قرار دهد؛ و البته می‌توان در تاریخ ادبی از نمونه‌های این دو پرسش فراوان سراغ گرفت. آیا خصوصیت شخصیت فقط محدود

به **خصایل** روانی است؟ می‌دانیم به‌جز فلاسفه، روان‌شناسان نیز تمام و کمال خصوصیت فرد را 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 صفت برای حداقل کیفیت شخصیت داستانی به‌شمار آید؟ من بهترین تعریف خصلت را در کتاب جی. پی. گیلفورد یافته‌ام: «خصلت آن شیوه‌ی متمایز و مداومی است که یک فرد را از دیگری متمایز می‌کند».[۸] گوردون و. آلپورت ویژگی روان‌شناختی تمام‌عیار مربوط به خصلت را مورد بررسی قرار داده است. چهار تا از هشت خصوصیتی که آلپورت به خصلت نسبت داده، در نظریه‌ی روایت کارایی پیدا می‌کند:

الف) خصلت از عادت کلی‌تر است. در واقع، خصلت نظام کلان عادات مستقل به‌شمار می‌رود. اگر عادت دندان مسواک زدن یک فرد با عادت مهارت در کسب تجارت همان فرد نامرتبط باشد، این دو عادت خصلتی مشترک نیز ندارند. اما اگر عادت مهارت در کسب تجارت یک فرد با بلوف زدن او مرتبط شود این فرض قوت می‌گیرد که هر دو عادت در خصلتی وجه مشترک دارند.

ب) می‌توان به‌لحاظ تجربی یا آماری نیز به وجود خصلت پی برد. برای این که بدانیم فردی صاحب خصلت است، لازم است مدرکی دال بر واکنش‌هایی تکرارشونده از او در دست داشته باشیم. گرچه این واکنش‌ها به‌لحاظ نوع لزوماً به هم پیوسته نیستند، همواره کارکرد همان عامل تعیین‌کننده‌ی نهفته به نظر می‌آیند ...

ج) خصلت‌ها فقط به‌طور نسبی مستقل از یکدیگرند ... برای نمونه در یک پژوهش مشخص شد که پیشرفت تا حد ۳۹+ با برون‌گرایی، ترقی تا حد ۲۲+ با محافظه‌کاری، و طنز تا حد ۸۳+ با بینش / بصیرت همبستگی دارد ...

د) اَعمال و حتی عادات که با خصلت ناهماهنگ‌اند، متشابه نبود خصلت به حساب نمی‌آیند ... هیچ بعید نیست در فردی خصایل متضاد مجموع شود. در هر فرد انسانی جمله‌ی اِعمال نهفته است که با خصایل موجود در او هم‌خوانی ندارند. این اَعمال محصول محرک‌ها و نگرش لحظه‌ای محسوب می‌شوند.

تمایز میان خصلت و عادت کمک بزرگی در حق نظریه‌ی روایت کرده است، همچنان که شخصیت‌پردازی خصلت در مقام نظام کلان عادات لازم و ملزوم نیز هم. روایت‌ها خیلی دقیق هم عادات را زیر ذره‌بین نمی‌گیرند اما در روایت‌ها، اصرار بر این است که مخاطب عاداتی معین را نشانه‌ی خصلت بداند. اگر شخصیتی دائماً دست‌هایش را می‌شوید، پیوسته کف تمیز اتاق را جارو می‌کشد، یا اثاثیه‌ی اتاق را غبارروبی می‌کند لازم است خواننده این عادت را زیر عنوان خصلتی همچون «وسواس» قرار دهد.

ثباتِ نسبیِ خصلتِ شخصیت جای نقد و بررسی دارد. قرار نیست مخاطبینِ روایت درباره‌ی خصلت دست به تحلیل‌های آماری بزنند. با این حال شواهد و مدارکی که درباره‌ی خصلت شخصیت ارائه می‌دهند، می‌بایست مدارکی مستند و تجربی باشند. همچنین اظهار این نکته که خصایل کلاً با

یکدیگر تداخل دارند حداقل برای روایت‌های کلاسیک به عینه حائز اهمیت است. تداخل خصایل به مفهوم پیوستگی همانند اشخاص برمی‌گردد که ستون اصلی ادبیات داستانی ــ حداقل از نوع کلاسیک آن ــ به حساب می‌آید؛ وانگهی، پرداختن بدین نکته که «اعمال و حتی عادات ممکن است با خصلت ناپیوسته باشند و این که در سرشت فردی معین خصایل متضادی مجموع است، در نظریه‌ی مدرن شخصیت امری کاملاً ضروری جلوه می‌کند. ناپیوستگی اعمال و حتی عادات با خصلت مدلل می‌سازد که چگونه می‌شود از شخصیتی مطلقاً شرور مثل «والمونت» در رمان *روابط خطرناک* کنشی خوب سر بزند. وجود خصایل متضاد در سرشت یک فرد واحد نیز توجیهی است بر اشخاص جامع و پیچیده‌ای مثل هملت و لئوپلد بلوم.

«خصلت کیفیتی منحصر به‌فرد است که خودها را از یکدیگر متمایز می‌کند.» واضح است که نظریه‌ای همگانی درباره‌ی شخصیت به چنین معیاری نیاز پیدا می‌کند، در این خصوص اشاره به نام چند شخصیت، نظیر «اتللو»، «تام جونز»، «هیث کلیف»، «دورتی دروک»، «آقای مکابر»، «جولین سارل»، «اُگی مارچ»، کفایت می‌کند تا دریابیم که نام این افراد از نام آشنایان نیز آشناتر به نظر می‌آیند. حتی آنجا که خصایل شخصیت را به باد فراموشی می‌سپریم نیز خیلی کم اتفاق می‌افتد که منحصر به فرد بودن او فراموش‌مان شود.

در اینجا پُربی‌راه نیست به چگونگی نام گرفتن خصایل اشاره‌ای بکنیم. پیداست که خصایل نیز به‌لحاظ فرهنگی رمزگذاری می‌شوند. روان‌شناسان دریافته‌اند که:

«گرایش هر دوره‌ی اجتماعی بر این است که در پرتو معیارها و سلایق خاص آن دوره ویژگی‌های بشری را مرزبندی کند. به‌لحاظ تاریخی می‌توان نشان داد که پیدایش خصلت ـ القاب به‌طرزی شگفت دنباله‌روِ 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 اما تا هنگامی که کلیسا از این واژه‌ها فضایل مسیحیِ[۹] نمایان و مشخصی را برداشت نکرده بود، این واژه‌ها در معانی امروزین خود به کار نمی‌رفتند.» (خصلت ـ القاب، ص ۲)

دیگر منابع خصلت ـ القاب عبارت‌اند از: طالع‌بینی (خوش‌خلقی، عبوسی)، طب جالینوسی (خوش‌ذوقی، خوشنودی)، 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 مانند همه‌ی پرسش‌های فلسفیِ حائز اهمیت مورد توجه واقع‌گرایی[۱۰] و نام‌گرایی[۱۱] قرار می‌گیرند. واقع‌گرایی خاطرنشان می‌سازد که خصلت ـ القاب متعلق به هر دوره و زمانه‌ای که باشند «مفاهیمی کلی را طرح می‌کنند که موجودیتی سوای موجودیت رخدادهای فردی دارند.»[۱۲] بر عکس، نام‌گرایی اذعان می‌دارد «خصایل هیچ نیستند مگر نام»[۱۳] و این که مفاهیم کلی نیاز به «نمادهای زبانی متناظر»[۱۴] ندارند؛ در واقع به این معنا است که به مفاهیم کلی نیازی نیست. واقع‌گرایان معتقدند همین حقیقت که نام‌گرا «خود نام را عناوین محض طیفی از

شباهت‌های مشهود می‌داند، گویای ارزش عینی مفاهیم کلی است ... نام‌ها از بعضی جهات شبیه همدیگرند و در همین راستا هم مفاهیمِ کلی خود را به رخ می‌کشند!»[۱۵] اصحابان تسمیه که خصلت ـ القاب را نشانه‌هایی می‌دانند که «به‌لحاظ اجتماعی ابداع شده‌اند»، بر طریق صواب حرکت می‌کنند، مع‌هذا به هیچ وجه از عناوین آنچه به‌لحاظ مادی در اعماق سرشت آدمی در شرف وقوع است، خبر ندارند. با این حساب خصلت ـ القاب اصلاً جزو خصایل به‌شمار نمی‌آیند.»[۱۶] ...

بنابراین خصلت روایی که در بخشی از یک داستان یا در کل آن جای می‌گیرد، صفتی روایی در زبان مادری است که ویژگی فردی شخصیت را مشخص می‌کند. اگر رخداد داستان گزاره‌ای روایی است (انجام‌دادن یا اتفاق‌افتادن)، پس خصلت هم صفتی روایی است که با فعل اسنادی مشخص می‌شود. البته در این میان نیازی نیست به صفت روایی اشاره شود (و در روایت‌های مدرن اصلاً از این صفتِ کلامی ذکری به میان نمی‌آید). مع‌هذا صفت روایی خصیصه‌ی ذاتی ژرف‌ساخت متن به‌شمار می‌آید ــ چه خواننده آن را استنتاج کند یا نکند؛ برای نمونه در داستان اولین اثری از واژه‌های کم‌رویی یا ناتوانی به چشم نمی‌خورد، با این حال برای درک داستان باید چنین خصایلی را از متن استنتاج کرد و البته خوانندگان فهیم نیز جز این کاری نمی‌کنند. بدین ترتیب خصایل در سطح داستان نمود پیدا می‌کنند: در واقع کل متن تعمداً به‌گونه‌ای مرتب می‌شود تا نمود خصایل در ذهن خواننده نمود آشکارتری پیدا کند. از این رو، در پاسخ به «هر آنچه» در عبارت خواننده «هر آنچه را اشخاص بدان می‌مانند» در ذهن بازآفرینی می‌کند، باید گفت تمام خصایص بالنسبه ثابت فردیت که به‌شیوه‌ای سردستی ذیل عنوان خصایل جای می‌گیرند، چیزی است که در واقع اشخاص به آنها می‌مانند.

شخصیت، پارادایم خصایل

من در بحث غیر مستند ــ اگرچه متقن ــ خود برای مفهوم شخصیت، پارادایم خصایل را پیشنهاد می‌کنم. خصلت در معنای «خصوصیتی فردی که بالنسبه ثابت و پایدار است»، خود آشکارپذیر می‌شود یعنی سرانجام جایی در روند داستان خود را آشکار می‌سازد یا این که در روند داستان ناپدید و خصلتی دیگر جانشین آن می‌شود (به دیگر سخن، عمرش به سر می‌آید). پس از این که پیپ [در رمان *آرزوهای بزرگ*] وارث ثروت می‌شود، کم‌رویی او جایش را به خصلت تکبر و غرور می‌دهد و بعد از این که به هویت کمک‌کننده‌ی 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، حالات، افکار، انگیزه‌های زودگذر، نگرش، ... تمایز قائل شد. چه‌بسا این پدیده‌ها با خصایل منطبق باشند یا نباشند. الیزابت بنت [در رمان *غرور و تعصبِ* جین آستن] گرچه اساساً شخصی با محبت و بخشنده است، در لحظاتی نیز از خود تعصب نشان می‌دهد. از طرف دیگر تلاطم پرجنب و جوشی که قهرمان رمان *ولع*، اثر کُنوت هامسون نسبت به احساس قوی و شعف رمانتیک از خود نشان می‌دهد، خواننده را دچار شگفتی می‌سازد. لحظات آنی ولعی که منجر به دیوانگی می‌شود (بیشتر به‌لحاظ میزان، تا به‌لحاظ نوع) با خصلت تعهد عاطفی قهرمان رمان وجه فارق پیدا می‌کند. شاید

مراد از حالات و احساسات زودگذر همان «افکار» یا دیانویای مورد نظر ارسطو باشد. 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 جدایند، تناسب دارد.

به‌طور استعاری خصایل، در نگرش پارادایمی نسبت به شخصیت، مجموعه‌ای عمودی است که محور هم‌نشینی رخدادهای تشکیل‌دهنده‌ی پیرنگ را قطع می‌کند. البته این نوع پارادایم با پارادایم در تحلیل زبانی تفاوت دارد. در زبان‌شناسی ساختاری یک جزء منفرد مثل کلمه، واج یا چیزی از این قبیل در غیاب ــ در واقع در تقابل ــ با کلیت اجزایی که بالقوه می‌توانند جای جزء منفرد را پر کنند، فقط در موقعیتی معین قرار می‌گیرد، بنابراین:

گربه به بدی می‌تازد	The cat run bad ly
سگ به نرمی می‌تازد	dog smooth ly
مرد به آهستگی می‌تازد	man slow ly
اسب به سرعت می‌تازد	horse quick ly
ماشین به تندی می‌تازد	car angir ly
و غیره و غیره	soon [so on]

در گفتار متعارف جزیی معین، بگویید مرد یا «بد» دیگر اجزاء را به ذهن نمی‌آورد. معهذا در شعر ــ همان‌گونه که آی. ا. ریچاردز و دیگران نشان داده‌اند ــ ممکن است به‌لحاظ تأکید کلی که به کمک متناظرهای آوایی و غیره، براحساس می‌شود، یادآوری یا طنینی از دیگر اجزاء به چشم بیاید.

نیز در روایت‌ها احتمال می‌رود که کل مجموعه‌خصایل شخصیت تا لحظه‌ای معین در دسترس مخاطب قرار گیرد. خواننده در پارادایم 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، خصلتی دیگر بر فهرست خصایل شخصیت می‌افزاید (یا حداقل مترصد یافتن مدرکی بیشتر می‌ماند تا آن خصلت را به شخصیت نسبت دهد). به‌طور خلاصه، پارادایم خصلت همانند پارادایم شعری، و برخلاف پارادایم زبانی، عملکردی نه غیابی که حضوری دارد.[۱۷]

البته این روش به‌لحاظ نوع با ارزش‌گذاری‌های متعارفی که خواننده در دنیای واقعی نسبت به ابنای بشر به عمل می‌آورد فرق چندانی نمی‌کند. به‌زعم پرسی لوبک:

«برای شخص هیچ کاری 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 بـه 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 وا می‌سازیم؛ هرکسی مانند یک هنرمند چنین تجربه‌ای را ــ جزیی، ناقص یا اتفاقی، اما همچنان مداوم و همیشگی ــ از سر می‌گذراند.»[۱۸]

دیگر وقت آن رسیده که به تمایز بنیادین میان رخدادها و خصایل اشاره کنیم. رخدادها اساساً موقعیت‌های داستان را تعیین می‌کنند (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 متن به مسیری دیگر برود، روال طبیعی داستان پیوسته قابل بازسازی است. وانگهی، رخدادها ناپیوسته‌اند؛ ممکن است رخدادها یکدیگر را بپوشانند اما به هر حال هر رخداد آغاز و پایانی مشخص دارد. حوزه‌ی عمل رخدادها محدود است اما خصایل هیچ حد و مرزی را نمی‌شناسند. ممکن است در اثری و در واقع در ذهن ما خوانندگان خصایل بر رخدادها برتری پیدا کنند. از این جهت ترس «اِولین» از دنیای خارج از دوبلین ترسی همیشگی به حساب می‌آید. از طرف دیگر، حالت‌های گذرا و لحظه‌ای، گستره‌ی زمانی داستان را محدود می‌کنند: اِولین فقط در آغاز داستان خسته به نظر می‌آید، نه در طول داستان. این که چقدر خستگی اولین در داستان بسط می‌یابد مشخص نیست. شاید اِولین آنگاه که به فرانک، و فرار با او فکر می‌کند یا شاید حتی در همان آغاز داستان که اوقات خوش بچه‌ها را در مزرعه به یاد می‌آورد، این خستگی را فراموش کرده باشد. خستگی بیشتر لحظه‌ای و گذراست تا پایدار؛ از این رو جزو خصلت به حساب نمی‌آید چراکه مدت چندانی دوام نمی‌آورد. خصایل برخلاف رخدادها در محور زمانی جای ندارند، مع‌هذا با کل یا قسمتی از این محور هم‌نشینی دارند. رخدادها نیز مانند بردارهای ریاضی از آغاز تا انتها به‌صورت افقی حرکت می‌کنند. اما خصایل حول فواصل زمانی بسط می‌یابند که رخدادها به وجود می‌آورند. در واقع خصایل نسبت به محور رخداد به‌منزله‌ی شاخص عمل می‌کنند.[۱۹] ارتباط موجودات داستانی همانند رخدادها خیلی به منطق گاه‌شماری وابسته نیست. به داستانی که پیش‌تر درباره‌ی پیتر نقل کردیم، دقت کنید.[۲۰]

از نمودار مستقیم خطی بهتر است چراکه نمودار غیرخطی دال بر این حقیقت است که جمله‌ی سوم ــ پیتر دوست و آشنایی نداشت ــ به رخدادی اشاره نمی‌کند و از این رو در محور رخداد جایی ندارد. در این حالت جمله‌ی سوم خارج از نمودار قرار گرفته چراکه هیچ حرکت روایی در آن اتفاق نمی‌افتد.

حال اگر خصلت تنهایی (گره شماره ۳) از نظر توالی به رخداد (گره‌های یک، دو، چهار) مرتبط نیست، پس قراردادن آن نیز در نمودار باعث خطا می‌شود، چون آن لحظه‌ای که ویژگی تنهایی وارد چرخه‌ی روایت می‌شود، خیلی حائز اهمیت نیست. این گفته که خصلت یا دیگر موجود داستانی در موضع غالب قرار ندارد به این معنا نیست که در متن فاقد اهمیت است. برای نمونه، توالی پیتر مریض شد؛ دوست و آشنایی نداشت. پس مرد به‌درستی حکایت از این می‌کند که چون او دوست و آشنایی نداشت که به بیماری او رسیدگی کند، او مرد. حال آن که توالی پیتر دوست و آشنایی نداشت، مریض

شد و آنگاه مرد به‌همین ترتیب دال 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 هیچ‌کس در غم از دست رفتن او گریه نکرد. موقعیت نسبی و ایستای حالت خصلت در سطح رخداد نیز حائز اهمیت می‌شود. البته این حقیقت، ناقض روندی نیست که پیش‌تر از شخصیت‌پردازی ارائه کردیم. گزاره‌های متن اغلب به‌طور همزمان با وجوه رخداد و شخصیت ارتباط برقرار می‌کند. بنابراین بی‌کس وکار بودن پیتر خصیصه‌ای دائمی به حساب می‌آید، فقط عنصر «علت» است که به محور رخداد تعلق پیدا می‌کند. بنابراین بهترین حالت نمودار خصایل به شکل زیر است:

$C = T^n$	خصلتی معین = شخصیت
young	جوان
lonely	تنها
poor	فقیر

از این نمودار چنین برمی‌آید که خصایل هم پارادایمی‌اند و هم پارامتری. علامت T در پارادایم خصلت نشان می‌دهد که خصلت نامحدود است و به خصایل ناشناخته‌ی دیگری که ممکن است در قرائت‌های بعدی متن نمود یابند، اجازه‌ی خودنمایی می‌دهد. اگر روایت دقیق‌تر خوانده شود، صفات توصیفی زیادی در آن به چشم می‌خورد. بارت به‌طرزی شگفت پیشنهاد می‌کند خصایل که هنوز فاقد نام‌اند، چشم به راه اسم خاص شخصیت به‌منزله‌ی پس‌مانده‌ای رازآلود می‌مانند:

شخصیت صفت است، خصیصه و گزاره است. *سارازین* مجموع یا نقطه‌ی همگرای ناآرامی، ذوق هنری، استقلال، زیاده‌خواهی، زنانگی، زشتی، خلق و خوی گوناگون و مواردی از این دست به‌شمار می‌آید. آنچه این توهم را ایجاد می‌کند که پس‌مانده‌ای ارزش‌مند (چیزی مثل فردیت) این نقطه‌ی همگرا را مورد حمایت قرار دهد، اسم خاص است. اسم خاص باعث می‌شود که شخصی بیرون از مشخصه‌های معنایی خود وجود داشته باشد، مشخصه‌هایی که مجموعه‌ی آنها اسم خاصی را به وجود می‌آورند. همین که اسمی وجود داشته باشد (حتی اگر این اسم ضمیمه باشد)، فوراً مشخصه‌های معنایی این اسم [نقش] مسند را به خود می‌گیرند ــ واسطه‌ای برای القای واقعیت ــ و خود اسم نیز تبدیل به مسندٌالیه می‌شود. می‌توان این‌گونه گفت که 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.[۲۱]

از این جهت اسم خاص دقیقاً همان هویت یا مثل اعلای خاصیت خودبودگی است که [در فصل اول کتاب مورد بحث قرار گرفت] و اصلاً اسم خاص همان همانندی مورد نظر ارسطو است. اسم خاص نوعی ماندگاری غایی فردیت است. در واقع اسم خاص نه یک ویژگی، بلکه مجموعه ویژگی‌ها یا

روایت اسمی است که از روایت صفات به عاریت گرفته شده، اما هرگز تحت این ویژگی‌های عاریه‌ای خود را از تک‌وتا نمی‌اندازد. حتی آنجا که اسم تداعی‌گر یا مبین خصوصیتی است ــ یعنی آنجا که اسم به‌صورت هم‌آوا یا نمادین درمی‌آید. پکْسنیف [بینی منقاری]، ولپن [روباه]، آلورثی [لایق احترام]، ته‌مانده‌ی ارزش‌مند خود را از دست نمی‌دهند. مردی که متعلق به اسم بینی منقاری است، گرچه آدم کنجکاوی می‌نماید انسانی است که از ویژگی‌های دیگر نیز بی‌بهره نیست، ولو این که دیکنز [در رمان 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.)

اسامی ــ معین، نامعین، متجسّم یا فهرست‌وار ــ جملگی اشارت‌گرند. از این رو روایت‌ها به اسامی خاص در معنای دقیق کلمه نیازی ندارند. هر اشارت‌گری عمل اسم خاص را انجام می‌دهد؛ اعم از این که اشارت‌گر ضمیری شخصی یعنی لقب باشد (مرد سبیلو، بانوی آبی‌پوش) یا حتی ضمیر اشاره یا حرف تعریف شخصیت فقط یک بار به‌عنوان اسم نکره ــ یک مرد ــ مورد اشاره قرار می‌گیرد، از آن پس «یک مرد» به اسم معرفه ــ آن مرد ــ بدل می‌شود.

انواع شخصیت

فرض کنیم نظریه‌ی کارکردی یا کنش‌گری شخصیت نظریه‌ای جامع نباشد، آیا این به آن معناست که تمام تلاش‌ها برای تمایز میان اشخاص منجر به شکست خواهد شد؟ کسی که به جنجال‌های مباحث ادبی دامن زده، ای. ام. فورستر است که میان اشخاص ساده و جامع تفاوت قائل شد. آیا عقیده‌ی فورستر در نظریه‌ی قابل بحث ساختارگرای شخصیت محلی از اعراب دارد؟

تا آنجا که من استنباط می‌کنم جواب سؤال فوق مثبت است، چرا که تمایز میان اشخاص ساده و جامع دقیقاً برحسب خصلت‌ها (فورستر از واژه‌های فکر یا ویژگی استفاده می‌کند، اما این دو واژه با واژه‌ی خصلت مترادف‌اند) و از دو جهت قاعده‌مند است. جهت اول آن که شخصیت ساده واجد یک خصلت است: این خانم مکابر است، او می‌گوید که هرگز از آقای مکابر دست نمی‌کشد و واقعاً هم دست نمی‌کشد ــ و این خود اوست.» این به آن 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 (تیپی) باشد، گرچه پیوسته این‌گونه است (فکر می‌کنم مراد فورستر از نمونه‌ی نوعی این است که شخصیت ساده را می‌توان با ارجاع به نمونه‌های آشنا در جهان واقعی یا خیالی به‌سهولت بازشناخت). جهت دوم آن که چون شخصیت ساده یک خصلت است (یا خصلتی است که آشکارا بر دیگر خصایل برتری دارد)، رفتار شخصیت به‌خوبی قابل پیش‌بینی است. به‌عکس، اشخاص جامع واجد مجموعه‌ای از خصایل‌اند، خصایلی که بعضاً متعارض یا متضادند. رفتار اشخاص جامع قابل پیش‌بینی نیست، مدام تغییر می‌کنند و ما را دچار شگفتی می‌سازند و از این قبیل موارد. طبق واژگان ساختارگرایی می‌توان گفت که پارادایم شخصیت ساده جهت‌مند و غایت‌شناسانه است. حال آن که پاردایم شخصیت جامع به‌صورت توده‌وار است. تأثیر شخصیت ساده از این روست که در یک جهت مشخص حرکت می‌کند و

بنابراین سریع‌تر به خاطر آورده می‌شود ــ چیز اندکی از شخصیت ساده فرایاد ذهن می‌آید. اما همین چیز اندک به‌روشنی ساختارمند شده است. از طرف دیگر، اشخاص جامع به‌رغم این حقیقت که متقاعدکننده نیستند، یک‌رنگی و صمیمیت بیشتری را هم به همراه می‌آورند. همچون مردمان واقعی فرایاد 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 به‌صراحت بر زبان جاری کرد.

این گفته که اشخاص می‌توانند ما را به شگفتی وا دارند، به این می‌ماند که گفته شود اشخاص نامحدودند. خواننده سر آن می‌یابد که در امکان کشف خصایل تازه و قاطع اشخاص جامع مشارکت کند. بنابراین اشخاص جامع همچون برساخت‌هایی نامحدود عمل می‌کنند و می‌توان خصلت‌های زیادی را به آنان نسبت داد. مدت قرائت متن فقط محدود به همان مدت تماس خواننده با متن نیست. وقتی خواننده بر آن می‌شود که برحسب بینشی که نسبت به خود و همجنس‌های خود پیدا می‌کند، تباین‌ها یا نقایص خود را توجیه کند، اینجاست که شخصیت داستانی روزها و سال‌ها ذهن وی را به خود مشغول می‌کند. دامنه‌ی تحقیق و تفحص درباره‌ی اشخاص جامع بسیار گسترده است. حتی خواننده دوست دارد این اشخاص را موجوداتی زنده بداند که با آنها زندگی می‌کند تا ارواحی سرگردان. این که اشخاص جامع وصف‌ناپذیرند بخشی به طیف وسیع، متنوع و حتی متباین خصایل آنها برمی‌گردد. با این همه، عوامل دیگری نیز در این وصف‌ناپذیری اشخاص جامع نقش دارند. از برخی جهات خصایل اشخاص جامع خیلی هم قطعی و حتمی نیست. رسانه‌هایی که این خصایل را نمایش می‌دهند فقط به مبادله‌ی اطلاعات اصلی اکتفا می‌کنند. فیلم‌ها علی‌الخصوص در نمایش زندگی‌های درونی اشخاص به‌طور موجز، جایگاهی ویژه دارند. مردان و زنان دل‌زده، بی‌حوصله و به‌طرز رازآلودی صدمه‌دیده‌ی فیلم‌های «حادثه»، «شب»، «کسوف»، «صحرای سرخ» و «اگراندیسمان» جملگی اثر میکل آنجلو آنتونیونی بیننده را به شگفتی وا می‌دارند، دقیقاً بدین سبب که بیننده قادر نیست از ذهنیات این قهرمانان سر درآورد. مکالمات این افراد به‌طرزی جذاب بیننده را مسحور و شیفته‌ی خود می‌گرداند.

حتی آنجا که رسانه‌ی ارتباطی ژرف‌کاوی‌های عمیق روان‌شناختی اشخاص را مجاز می‌شمرد، اشخاص با پیچیده‌کردن وضعیت متن سر به تیغ روان‌شناسی نمی‌دهند. در این خصوص رمان لرد جیم، اثر کنراد، نمونه‌ی خوبی است: راوی که در مورد جیم همه‌چیز را می‌داند و دائماً بر ناتوانی خود در رخنه به اعماق جان جیم اعتراف می‌کند تا بخواهد با ناهماهنگی‌های درونی خودکنار بیاید، هرگونه امتیازی را در به دست دادن اطلاعات در مورد جیم از دست خواهد داد. در واقع آخرین، اما قوی‌ترین خصلت «جیم»، خصلت مرموزی اوست. یا در میان روایت‌های مدرن‌تر، کم‌گویان آثار همینگوی و آلن روب‌گریه نمونه‌های آشکار افرادی هستند که از طریق سکوت بلندآوازه گشته‌اند.

وقتی شخصیت نامحدود است، حدس خواننده نه به خصایل بلکه به کنش‌های آتی شخصیت محدود می‌شود. این را می‌شود پذیرفت که اِولین را در بارانداز و در زیر حبابی از زمان ترک کنیم، یا

این که سرنوشت گیلیانا در فیلم «صحرای سرخ» این است که همراه با بچه‌اش در زیر آسمان دودآلود قدم بزند. لابد تروفو نیز به‌همین کنش‌های آتی محتمل آنتونی ــ قهرمان جوان فیلم «چهارصد ضربه» ــ فکر می‌کرده که وی را در آخرین قاب فیلم در حال فرار دائمی از دست آمران قدرت به‌صورت ثابت درآورده است. استنباط بیننده از این قاب ثابت این خواهد بود که فرار از دست آمران قدرت بخش اعظم رفتار آنتونی را در آینده رقم خواهد زد. اما بیننده نیز از فحوای عملِ فرار غافل نیست. آنتونی به‌رغم شادی درونی و وجاهت شخصیت خود، در آینده فردی خواهد بود که با اقوام، دوستان و خیراندیشان دچار سوء تفاهم شده و با قانون نیز درد سر خواهد داشت.

بیننده نیز همچون گوییدو ــ قهرمان / کارگردان فیلم «هشت و نیم»، اثر فدریکو فلینی در مورد اشخاص یعنی مخلوقات غریزی که به جهان خیالی‌اش پا گذاشته‌اند، کاری از پیش نمی‌برد. نیاز جامعه به سریال‌ها و مجموعه‌های دنباله‌دار را نباید عوام‌گری ساده‌انگارانه در شمار آورد. این نیاز مبین شروع، از منبعی نظری، جهت بسط توهم و یافتن این حقیقت است که سرنوشت چگونه سر راه اشخاصی قرار می‌گیرد که بیننده نسبت به آنان همدلی عاطفی برقرار کرده است. این که آیا مؤلف به این همدلی عاطفی پاسخ گوید یا خیر دیگر به مسئله‌ی زیباشناختی خاص مؤلف مربوط می‌شود.

شخصیت‌پردازی: ریمون کنان

می‌توان در سایه‌ی شبکه‌ای از خصایل، شخصیت را برساختی در بطن داستان منتزع شده توصیف کرد. با این حال، ممکن است این خصایل به‌معنای دقیق کلمه در متن پیدا یا ناپیدا شوند. با این وصف، چگونه می‌توان به این برساخت نائل آمد؟ با امتزاج شاخص‌های گوناگون شخصیت که در سرتاسر متن ـ پیوستار پراکنده است و در هنگام لزوم می‌توان خصایل را از بطن آنها بیرون کشید. زیر عنوان شخصیت‌پردازی همین شاخص‌ها را از نظر می‌گذرانم.

در اصل، هر عنصر متن ممکن است در حکم شاخص شخصیت عمل کند و برعکس ممکن است شاخص‌های شخصیت در خدمت سایر اهداف متن قرار بگیرند (ر.ک. برگشت‌پذیری سلسله‌مراتب در فصل سوم). اما عناصری هم وجود دارند که اگر نه اختصاصاً، غالباً به شخصیت‌پردازی مربوط می‌شوند و این عناصر موضوع فصل پیش رو است. در بررسی متون خاص، می‌بایست به یاد داشت که نویسندگان مختلف در آثار مختلف خود یا گاهی اوقات حتی در یک اثر خود ممکن است شیوه‌های شخصیت‌پردازی را به طرق مختلف به کار گیرند. با وجود این، در این فصل که شرح کلی شخصیت‌پردازی است به این تمایزات اشاره‌ای نشده است.

شخصیت دو شاخص متنی بنیادین دارد: توصیف مستقیم و توصیف غیرمستقیم (ایون ۱۹۷۱؛ ۱۹۸۰، صص ۴۸ـ۴۷). در توصیف مستقیم، خصلت شخصیت با یک صفت: او خوش‌قلب بود، اسم معنی (خوبی او حد و مرزی نمی‌شناخت) یا احتمالاً برخی دیگر از انواع اسم (به تمام معنا کثیف بود) یا اجزای کلام (او فقط خودش را دوست دارد) معرفی می‌شود. از دیگر سو، در توصیف غیرمستقیم هیچ ذکری از خصلت به میان نمی‌آید، بلکه خصلت به‌طرق مختلف نمایش داده و تشریح می‌شود و دیگر

بر خواننده است که ویژگی شخصیت را از بطن توصیف استنباط کند.

توصیف مستقیم

«ایزابل آرچر جوانی بود که ایده‌های زیادی در سر داشت و از تخیلی بسیار قوی برخوردار بود. افکارش ملغمه‌ای از طرح‌های مبهم بود.» و این‌گونه راوی هنری جیمز برخی خصایل مهم قهرمان زن رمان *تصویر بانو* (۱۹۶۰، ص ۴۹) را به خواننده معرفی می‌کند. این‌گونه وصف ویژگی‌های شخصیت فقط وقتی شخصیت‌پردازی مستقیم محسوب می‌شود که موثق‌ترین صدا در متن آن را به گوش خواننده برساند (درخصوص صدا ر.ک. فصل هفتم). اگر این کلمات را برای مثال مردم آلبانی بر زبان می‌راندند، ارزش چندانی نمی‌داشت و به‌طرزی غیر ارادی همان‌قدر (اگر نه بیشتر) شخصیت آنها را نشان می‌داد که شخصیت ایزابل را. اگر اشخاص کوته‌فکر و کودن کسی را صاحب ایده‌های زیاد بدانند یا تخیل شخصیت را بسیار قوی توصیف کنند، نیازی نیست که بر گفته‌های آنان درباره‌ی شخصیت که فقط از چشمان بینندگان متوسط‌الحال موجودی استثنایی است، مهر تأیید بزنیم. دیدگاه بینندگان ممکن است نشانه‌ای از این امر باشد که آنان خود فاقد ایده‌های زیاد و تخیل قوی‌اند، نه این که نشانه‌ای از صداقت آنان در توصیف شخصیت به‌شمار آید. اما وقتی یک راوی ذی‌نفوذ این ویژگی‌های استثنایی را به ایزابل نسبت می‌دهد، از خواننده تلویحاً درخواست می‌شود که این توصیف‌ها را بپذیرد.

تعریف / توصیف به تعمیم‌پذیری و مفهوم‌پردازی مانند است. همچنین تعریف هم صریح است و هم فوق زمان؛ در نتیجه برتریِ توصیف در یک متن خاص بر خواننده تأثیر خردمندانه، قدرت‌مند و پایدار بر جای می‌گذارد.

اگر در متن، جزئیات محسوس توصیف شوند یا با رفتاری خاص آناً به شرح درآیند یا در کنار دیگر شیوه‌های شخصیت‌پردازی ارائه شوند، این تأثیر جلوه‌ی خود را از دست می‌دهد. در بدو پیدایش رمان، دقیقاً تا پایان قرن نوزدهم، زمانی که شخصیت انسان را مجموعه‌ای از ویژگی‌های مشترک میان آدمیان فرض می‌کردند، ماهیت تعمیم‌دهندگی و طبقه‌پذیر «اصل تعریف» یک موهبت محسوب می‌شد. صراحت و تأثیر «محدود» اصل تعریف، مُعْل ادبیات نبود؛ ادبیاتی که این‌گونه ویژگی‌های صریح را به‌طرق مختلف بازمی‌تاباند. خصیصه‌ی موجزبودن تعریف و قابلیت آن در هدایت واکنش خواننده، مقبول طبع رمان‌نویسان سنتی افتاد. از دیگر سو، در عصر و زمانه‌ی فردگرایی و نسبیت محوری، مثل دوره‌ی کنونی ما، تعمیم‌پذیری و طبقه‌بندی به‌سختی مقبول می‌افتد و موجزبودگی تعریف را به فروکاهندگی آن تعبیر می‌کنند. وانگهی در عصر کنونی که اشارت‌گری و تعیین‌ناپذیری بر خاتمه‌پذیری / بستار و قطعیت برتری دارد و دوره‌ای که بر نقش فعال خواننده تأکید می‌کند، صراحت و قابلیت هدایت‌کنندگی توصیف مستقیم را غالباً از جمله‌ی معایب می‌دانند تا مزایا. درنتیجه، در ادبیات داستانی قرن بیستم از توصیف مستقیم کم‌تر استفاده می‌شود، و توصیف نامستقیم (یون، ۱۹۸۰، صص ۳ـ۵۱) گوی و میدان را در اختیار گرفته است.

توصیف نامستقیم

توصیف وقتی نامستقیم است که به جای آن که به خصلت اشاره کند، آن را به‌طرق مختلف نمایش داده و تشریح می‌کند. در زیر به برخی از این طرق اشاره شده است.

کنش

کنش‌های یک‌زمانه (یا غیرعادتی) مثل قتل مرد عرب به دست مرسو در بیگانه (۱۹۴۲)، و کنش‌های عادتی مثل گردگیری خانه از جانب اِولین در داستانی به‌همین نام از جویس تلویحاً به خصلتی از شخصیت اشاره می‌کنند. کنش‌های یک‌زمانه جنبه‌ی پویای شخصیت را آشکار کرده و غالباً در نقطه‌ی عطف روایت نقشی را بر عهده دارند. بر عکس، کنش‌های عادتی جنبه‌ی پایدار یا نامتغیر شخصیت را بروز داده و غالباً تأثیری مضحک یا کنایی بر جای می‌گذارند. برای مثال، هنگامی که شخصیت عادات قدیمی خود را دنبال می‌کند در موقعیتی که اصلاً با این عادات هم‌خوانی ندارد ــ گرچه کنش یک‌زمانه کاری به ویژگی‌های همیشگی شخصیت ندارد ــ همچنان خصیصه‌ی شخصیت باقی می‌ماند. برخلاف، تأثیر نمایشی این کنش اغلب نشان می‌دهد خصلت‌هایی را که بروز می‌دهد به‌لحاظ کیفی اساسی‌تر از عادات بی‌شماری است که مبین عادات همیشگی شخصیت است.

کنش‌های یک‌زمانه و عادتی، هر دو، به یکی از مقوله‌های زیر متعلق‌اند:

انجام وظیفه (یعنی چیزی را که شخصیت انجام می‌دهد)، عدم انجام وظیفه (چیزی که شخصیت می‌بایست انجام دهد ولی انجام نمی‌دهد)، و کنش بالنتیجه (برنامه یا قصد انجام نیافته‌ی شخصیت).(۳) ارتکاب به قتل از جانب مرسو (یک‌زمانه) و گردگیری خانه به دست اِولین (عادتی) هر دو ازجمله کنش‌های انجام وظیفه‌اند. در رمان دیگر کامو با نام *سقوط* (۱۹۵۶)، به نمونه‌ای مهم از کنش یک‌زمانه‌ی عدم انجام وظیفه اشاره شده است. در این رمان، ناکامی شخصیت ـ راوی در پریدن داخل رودخانه و نجات زنی که در حال غرق‌شدن است، به فکر و ذکر دائمی او بدل می‌شود و دغدغه‌ی اصلی متن می‌گردد. کنش بالنتیجه هم خصلت پنهان را تلویحاً نشان می‌دهد و هم دلایل احتمالی این که چرا این خصلت پنهان باقی مانده است. متن زیر از رمان *اهمیت دوشیزه جین برودی*، اثر اسپارک، نمونه‌ای از این کنش است:

> سپس به‌ناگاه ساندی خواست که نسبت به ماری مک‌گرگور مهربان شود، و به راه‌هایی فکر کرد که می‌شد به جای سرزنش کردن ماری، نسبت به او مهربانی کرد ... صدای حضور دوشیزه برودی، آن هم درست وقتی که واژه‌ی مهربان بودن با ماری مک‌گرگور نوک زبانش بود، همه‌چیز را از یاد او برد.
>
> (۱۹۷۱، ص ۳۰)

در این کنش بالنتیجه می‌توان میل باطنی ساندی برای مهربان‌بودن با ماری و نیز از یاد بردن این میل زیر نفوذ دوشیزه برودی را از نزدیک شاهد بود. زمانی که کنش بالنتیجه به‌صورت عادت

درمی‌آید، انفعال شخصیت یا شانه خالی‌کردن او از انجام کنش تلویحاً بیان می‌شود. البته، هملت در این خصوص نمونه‌ی اصلی است. همه‌ی این کنش‌ها می‌توانند (اما ضرورت ندارند) که جنبه‌ای نمادین پیدا کنند. دو نمونه کفایت می‌کند: نمونه‌ی اول، صحنه‌ی برخورد شکاربان و شاترلی با جوجه‌مرغی است که به سمت مادر خود می‌رود (در رمان *پسران و عشاق*، ص. ۱۱۹). و در نمونه‌ی دوم از رمان *تصویر بانو* اهمیت نمادین در کنش عدم انجام وظیفه تبلور می‌یابد.

بازنشدن در به خیابان از جانب ایزابل به‌طور نمادین نشان می‌دهد که او توهم را بر واقعیت ترجیح می‌دهد، خصیصه‌ای که بعداً نقش بسیار مهمی در زندگی تراژیکِ او ایفا می‌کند.

گفتار

گفتار شخصیت به‌واسطه‌ی محتوا و شکل خود ــ چه در مکالمه، چه در ذهن ــ نشانه‌ای از خصلت یا خصایل شخصیت به شمار می‌آید. در رمان *خشم و هیاهو*، اثر فاکنر، عموماً محتوای گفتار جیسن است که تعصب و سرسختی او را نشان می‌دهد. کنش و گفتار به‌واسطه‌ی رابطه‌ی علی و معلولی که خواننده از آخر به اول استنباط می‌کند، خصایل شخصیت را بروز می‌دهند: فلان‌کس اژدها را کشت، «پس» شجاع است؛ همان‌کس از لغات خارجی زیاد استفاده می‌کند «پس» خیلی افاده‌ای است. اما، توصیف نامستقیم بر رابطه‌ی مجاورتِ فضایی استوار است. این امر درخصوص محیط و سر و لباس بیرونی اشخاص نیز مصداق دارد. در واقع در توصیف نامستقیم ممکن است از رابطه‌ی علی نیز استفاده شود، گرچه شیوع فراوان ندارد. برای مثال سرولباس آشفته یا اتاق درهم و برهم شخصیت نه‌فقط مبین، که ناشی از حالت دلتنگی اوست. تمایز دیگر میان دو نوع شاخص نامستقیم [شخصیت‌پردازی] این است که رابطه‌ی علی مبتنی بر زمان و مجاورت فضایی، غیرزمان‌مند است. افزون بر این، این تمایز مطلق نیست چراکه توصیف محیط با ظاهر بیرونی شخصیت، ممکن است ناظر بر برهه‌ای خاص از زمان باشد (در آن روز، کت سیاه پوشید و غیره). با وجود این، توصیف‌های زمان‌محور حالت گذران شخصیت را آشکار می‌کنند نه «ویژگی بالنسبه پایدار یا ثابت فردی» را که همان تعریف چتمن است از خصلت شخصیت. (۱۹۷۸، ص ۱۲۷)

وضعیت ظاهری

از بدو پیدایش ادبیات داستانیِ روایی، وضعیت ظاهری به خصایل شخصیت اشاره می‌کرد، اما فقط زیر نفوذ لاواتر ــ فیلسوف و متأله سوئیسی (۱۸۰۱ـ۱۷۴۱) ــ و نظریه‌ی قیافه‌شناسی او بود که رابطه‌ی میان وضعیت ظاهری و خصایل، جنبه‌ی شبه علمی به خود گرفت. لاواتر پرتره‌ی چهره‌های مختلف تاریخی و نیز افراد هم‌عصر خود را تجزیه‌وتحلیل کرد تا ارتباط ضروری و مستقیم میان مشخصات چهره و خصایل فردیت را مشخص کند (ایون، ۱۹۸۰، صص ۵۸ـ۵۷). در واقع نظریه‌ی لاواتر بر بالزاک و دیگر نویسندگان قرن نوزدهم تأثیر زیادی بر جای گذاشت. اما حتی امروزه نیز که ارزش علمی نظریه‌ی لاواتر به‌تمامی زیر سؤال رفته است، رابطه‌ی مجاز مرسلی میان وضعیت

ظاهری و خصایل شخصیت از منابع و مآخذ ارزش‌مند رمان‌نویسان به شمار می‌آید. در این میان لازم است میان مشخصه‌های ظاهریِ خارج از اختیار شخصیت، نظیر قد، رنگ چشمان، اندازه‌ی بینی (مشخصه‌هایی که با پیشرفت وسایل جدید و جراحی پلاستیک به‌ندرت مطرح می‌شوند) و مشخصه‌هایی که دست‌کم بخشی از آنها به شخص بستگی دارد، نظیر مد مو و نوع لباس، تمایز قائل شد. مشخصه‌های خارج از کنترل صرفاً از راه مجاورت فضایی در شخصیت‌پردازی دست دارند، اما مشخصه‌های قابل کنترل به روابط علّی متکی‌اند (ایون، ۱۹۸۰، ص ۵۹). در توصیفِ لورا قهرمان زن *Flowering Judas* اثر پورتر به این دو مشخصه برمی‌خوریم و هر دو مشخصه سرکوب‌شدن شور و حرارت در لورا را به نمایش می‌گذارند.

گاهی توصیف ظاهری از خود خصلت می‌گوید و گاهی هم راوی رابطه آن را با خصلت برملا می‌کند. مثلاً:

در چشمان قهوه‌ای‌اش غم و بی‌گناهی موج می‌زد. این‌گونه تعبیرات ممکن است در رده‌ی تعریف و توصیفِ پنهان جای گیرند تا در زمره‌ی شخصیت‌پردازی نامستقیم. این امر زمانی اتفاق می‌افتد که یک ویژگی غیربصری را ــ چندان که در مجاز جزء به کل اتفاق می‌افتد ــ نه به کل شخصیت که به بخشی از جسم شخصیت نسبت دهیم («چشمان زیرک او» به جای «او زیرک بود»). ایون این موارد را توصیف‌های ظاهری می‌نامد و آنها را متمایز از نوع وضعیت ظاهری که بدان اشاره کردیم می‌داند (۱۹۸۵، ص ۶۱).

محیط

محیط فیزیکی اطراف شخصیت (اتاق، خانه، خیابان، شهر) و نیز محیط انسانی او (خانواده، طبقه‌ی اجتماعی) از جمله موارد دال بر خصلتِ شخصیت به شمار می‌آیند. در اینجا نیز مثل وضعیت ظاهری، رابطه‌ی مجاورت کراراً با رابطه‌ی علّیت تکمیل می‌شود. خانه‌ی رو به زوال امیلی که گرد و غبار همه جای آن را گرفته و بوی نم و رطوبت از آن به مشام می‌رسد، نشانه‌ای از زوال خود اوست؛ اما زوال امیلی از فقر و خُلق‌وخوی تند او نیز ناشی می‌شود. در این جا نیز، مثل وضعیت ظاهری، میان شخصیت و محیط او در قرن نوزدهم رابطه‌ای شبه علمی برقرار شد. دکترین نژاد، زمان و محیط که هیپولیت تین (۱۸۹۳ـ۱۸۲۸) مورخ و فیلسوف فرانسوی آن را شرح و بسط داد، بر کاربرد محیط در آثار بالزاک و امیل زولا تأثیر فراوان بر جای گذاشت. با این حال، اصل علّیت که این دکترین آن را نظریه‌پردازی کرد، در استفاده‌ی بالزاک از مجاز مرسل‌های فضایی به نسبت استفاده‌ی زولا جلوه و درخشش کم‌تری دارد. با ارائه‌ی توصیفی مفصل (که از حوصله‌ی این مبحث خارج است) از مثلاً میسن و کوئر و ساکنان آن در *پیرگوری* (۱۸۳۴) و معدن و کارگران آن در *ژرمینال* (۱۸۸۵) می‌توان به این تمایز (استفاده از مجاز مرسل‌های فضایی) پی برد.

استحکام از طریق قیاس

من قیاس را نه یک نوع جداگانه‌ی شاخص شخصیت (هم‌ارز توصیف مستقیم و نامستقیم) که استحکام شخصیت‌پردازی می‌دانم، چرا که قابلیت شخصیت‌پردازی قیاس به وجود از پیش خصایل (به کمک روش‌های دیگر) بستگی دارد که قیاس بدان‌ها متکی است. برای نمونه، چشم‌انداز خاکستری و دل‌گیر احتمالاً دال بر بدبینی شخصیت نیست اما ممکن است به‌محض آشکار شدن در کنش، گفتار و وضعیت ظاهری شخصیت، خواننده را آناً به یاد آن اندازد.

در این جا اشاره‌ی جزئی به تمایز میان قیاس و دیگر شاخص‌های شخصیت ضروری است. از آنجا که عناصر استعاری (قیاسی) در مجازها مستترند، می‌توان تمایز میان آنچه من قیاس می‌نامم و گونه‌های توصیف مجاز مرسلی ــ مثل وضعیت ظاهری و محیط ــ را مورد پرسش قرار داد. آیا تنگ‌بودن لباس لورا با شخصیت او، و زوال خانه‌ی امیلی با زوال خود او قیاس شدنی نیست؟ پاسخ هر دو پرسش مثبت است و در عین حال این دو نوع توصیف مستقیم، عمدتاً مبتنی بر مجاورت‌اند ــ رابطه‌ای که در قیاس‌های ذکر شده در بالا یا وجود ندارد، یا در صورت وجود شیوع کم‌تری دارد. از دیگر سو، قیاس رابطه‌ای صرفاً متن‌محور و مستقل از علیت داستان است. همان‌گونه که ایون خاطرنشان می‌کند، بسیاری از قیاس‌ها ــ اگر نه همه‌ی آنها ــ مبتنی بر مفاهیمی هستند که شامل اصل علیت می‌شوند؛ مثل اعتقاد قرون وسطایی به روابط علّت و معلولی میان بی‌نظمی در دنیای انسانی و آشفتگی در طبیعت، اما وقتی رابطه‌ی علّی چندان کارآیی ندارد، این روابط به‌صورت شخصیت‌پردازی صرفاً مبتنی بر قیاس ارائه می‌شوند (۱۹۸۰، ص ۱۰۰). گرچه گذار از یک نوع به نوع دیگر نه ناگهانی است و نه شسته و رفته، در عمل این دو مورد (یعنی روابط علی و روابط مبتنی بر قیاس) با هم هم‌پوشانی دارند و در اصل تمایز میان این دو همچنان جای چند و چون دارد.

قیاس به سه روش شخصیت‌پردازی را تقویت و مستحکم می‌کند. در این سه روش، قیاس بر شباهت، یا تضاد میان دو عنصرِ مقایسه شده تأکید می‌کند. همچنین در متن یا صراحتاً به قیاس اشاره می‌شود یا تلویحاً پی‌بردن به آن را بر عهده‌ی خواننده می‌گذارند.

اسامی قیاس‌پذیر

به‌زعم هامان (۱۹۷۷، صص ۵۰ـ۱۴۷) اسامی به چهار طریق هم‌ارز خصایل شخصیت قرار می‌گیرند: ۱. تصویری، مثل زمانی که حرف (O) شخصیتی گرد و چاق را به خاطر می‌آورد و حرف (I) یک فرد بلند و لاغر را. ۲. آوایی، چه به‌صورت نام‌آوا (مثل صدای وزوز زنبور در نام Beelzebub) یا اسمی که کم‌تر نام آوا است (مثل اسم آکاکی آکاکیویچ در *شنلِ* گوگول که با شوخ‌طبعی همراه است). ۳. مبتنی بر محل تولید آوا، مثل نام‌گرید گرایند در رمان *روزگار سختِ* دیکنز که به‌سختی بر زبان می‌آید و نشان‌دهنده‌ی شخصیت خشک و سخت اوست.

۴. واج‌شناختی، مثل حضور boeuf (گاو ـ bull) در نام Bou/ary یا ترکیب (there + hors+la out ـ

بیرون ـ آنجا) در نام موجود مرموز موپاسان یعنی La horla (۱۸۸۷).
روابط معنایی مورد نظر ایون (۱۹۸۰، صص ۷ـ۱۰۲) نیز نزدیک به آخرین مقوله‌ی هامان، یعنی واج‌شناختی، است ــ گرچه روابط معنایی ایون لزوماً مبتنی بر ترکیبات واج‌شناختی نیست. در تمثیل‌ها، نام نشان‌دهنده‌ی خصلت/ خصایل اصلی یک شخصیت است: غرور، مرد خوب. در رمان The yawning Heights (۱۹۷۶) اثر زینوویو، به استفاده‌ی جالب و امروزین از نام‌های تمثیلی اشاره شده است. در این رمان، جامعه‌ی شوروی به جریانی از نام‌های شاخص دسته‌بندی می‌شود: Careerist، Slanderer، Chatterer، Sociologist و بالأخره Truth-Teller. اما حتی متون غیرتمثیلی هم از تشابه معنایی میان نام و خصلت بهره می‌برند. خانم نیوسام در *سفیرانِ* جیمز مبیّن دنیای جدید است؛ در *اهمیت دوشیزه جین برودی* خائن را «ساندی غریبه» می‌نامند؛ و زیبایی فروتنانه‌ی خانم پرله در داستانی به‌همین نام اثر موپاسان. گاهی قیاس مبتنی بر تلمیحات ادبی و اسطوره‌ای است؛ مانند نام ددالوس در رمان *تصویر هنرمند در جوانی* اثر جویس که خلاقیت، غرور و امکان سقوط مرتبط با پیشینیان یونانیِ او را به ذهن متبادر می‌کند.
قیاس به جای تأکید بر شباهت، بر تضاد میان نام و خصلت که تأثیر کنایی به بار می‌آورد، نیز تأکید می‌کند؛ مانند زمانی که رازموف فرزند عقل (از ریشه‌ی اتریشی) در رمان *زیر چشم غربی*، اثر کنراد، بیشتر از عقل خود که مایه‌ی مباهات اوست، زیر سلطه‌ی انگیزه‌های ناخودآگاه قرار دارد. تضادها نیز چون شباهت‌ها از راه تلمیحات ادبی ادراک شدنی‌اند. زمانی که انقلابی منکر عشق در اثر پوتر با نام لورا خطاب می‌شود به تضادی اشاره می‌کند که به‌طور کنایی زیاد رویی او را در تارک دنیایی، دو چندان جلوه می‌دهد. گرچه شخصیت اصلی رمان جویس (۱۹۲۲) نام «اولیس» را بر پیشانی خود ندارد، وجود این نام در عنوان کتاب مبین قیاس میان این نام و بلوم، شخصیت اصلی رمان، است و تضاد میان قهرمان اسطوره‌ای و همتای امروزین او ــ بلوم ــ را در هاله‌ای از کنایه فرو می‌برد.

موقعیت / محیط قیاس‌پذیر

چنان که دیدیم، محیط فیزیکی یا اجتماعی فقط مبین خصلت یا خصایل مستقیم شخصیت نیست، بلکه این محیط که ساخته و پرداخته‌ی انسان است، علت یا معلول خصلت نیز به شمار می‌آید (فلان‌کس در محیطی بسیار فقیرانه زندگی می‌کند، بنابراین افسرده و غمگین است یا به‌عکس، همان‌کس افسرده و غمگین است بنابراین خانه‌ای به هم ریخته دارد). از دیگر سو، محیط کاری به کار انسان ندارد و لذا به‌طور طبیعی در رابطه‌ی داستان ـ علیت با اشخاص به کار نمی‌آید (گرچه اقامت شخصیت در چشم‌اندازی طبیعی می‌تواند حاکی از یک رابطه‌ی علت و معلولی باشد). قیاس میان چشم‌اندازی خاص و خصلت شخصیت در متن می‌تواند سر راست (مبتنی بر شباهت) یا وارونه (با تأکید بر تضاد) باشد. کاترین و هیت‌کلیف در *بلندی‌های بادگیرِ* امیلی برونته به طبیعت خشنی که در آن زندگی می‌کنند، شباهت دارند ــ درست همان‌گونه که

خلق‌وخوی خانواده‌ی لینتون با آرامش و سکون محل زندگی آنها هم‌ارز است. از دیگر سو، در شعر روایی بیالیک In the city of Slaughter (۱۹۰۴) خشونت قاتلین به‌واسطه‌ی تضاد میان کشت و کشتار همگانی و چشم‌انداز روستاییِ محلِ وقوعِ جنایت مورد تأکید قرار می‌گیرد: «خورشید می‌درخشید، اقاقیاها شکوفه داده بودند و قاتل زخم می‌زد». چشم‌انداز طبیعی نه‌فقط با خصلت شخصیت، که با روحیه‌ی زودگذر شخصیت نیز قیاس‌پذیر است. با وجود این، در این حالت چشم‌انداز طبیعی دیگر شاخص شخصیت نخواهد بود.

قیاس میان اشخاص

وقتی دو شخصیت در موقعیت‌های مشابه معرفی می‌شوند، شباهت یا تضاد میان رفتارشان خصایل آن دو را مورد تأکید قرار می‌دهد. بنابراین در رفتار متضاد چهار برادر کارامازوف نسبت به پدر خود نوعی شخصیت‌پردازی دوجانبه دیده می‌شود. به‌همین ترتیب، نامهربانی خواهران نسبت به پدر در *شاه لیر* شکسپیر، مهربانی کوردلیا را به‌واسطه‌ی تضاد دو چندان جلوه می‌دهد (و بر عکس). همچنین قیاس نشان‌گر شباهت میان خواهران مهربان و نامهربان است: رگان و گانریل در صحنه‌ی ابتدایی نمایش‌نامه با اغراق‌کردن حقیقت راکتمان می‌کنند، اگرچه کوردلیا با اغراق‌نکردن حقیقت راکتمان می‌کند.

حال که مقوله‌های عمده و کلی شخصیت‌پردازی را از نظر گذراندیم، پُر بی‌راه نخواهد بود که با ذکر ملاحظاتِ حاصل از مطالعه‌ی متون منفرد، این بحث را به پایان ببرم. اول این که شاخص شخصیت همیشه مبین یک خصلت، به‌استثناء خصایل دیگر نخواهد بود، این شاخص می‌تواند دال بر هم‌بودگی خصایل متعدد باشد ــ اگرچه خواننده را در انتخاب خصایل مختلف مردد می‌کند. دوم این که تعدّد شیوه‌های شخصیت‌پردازی در متون منفرد کافی نیست؛ مثلاً می‌توان آموزش داد که در متنی خاص یا برای شخصیتی معین کدام نوع شخصیت‌پردازی رواج بیشتری دارد. این امر براساس نوع علاقه‌ی منتقد می‌تواند به موارد زیادی ارتباط داده شود، از جمله:

نوع شخصیت مورد بحث، مسائل مضمونی اثر، ژانر اثر، اولویت‌های نویسنده، هنجارهای دوره و زمانه، و نظایر اینها. بررسی تعامل میان شیوه‌های مختلف شخصیت‌پردازی هم عیناً جالب خواهد بود. شاخص‌ها بسته به این که خصلتی را به‌انحاءِ مختلف تکرار کنند، همدیگر را کامل کنند، تا حدودی هم را بپوشانند یا با یکدیگر از در مخالفت درآیند، نتیجه‌ی کار و نیز فرایند قرائت متن یکسان نخواهد بود (ایون، ۱۹۷۱، ص ۲۴). این‌گونه تحلیل پیچیدگی‌ها و نکاتی را به همراه خواهد آورد که در حوصله‌ی این بحث نمی‌گنجد.

پی‌نوشت‌ها (ر.ک.: چتمن)

۱. *مبانی ادبیات*، اثر ویلیام ف. ثرال و ادیسون هیبارد، صص. ۷۵ـ۷۴، نیویورک (۱۹۲۶). هاروی نیز در اثرش با نام *شخصیت در رمان* (ص ۱۹۲) 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 است و در اغلب موارد آن را همچون

مقوله‌ی مجردی پنداشته که ره به خطا پوییده است. اگر بخواهم دانش‌جویان خود را به کتابی جامع و مفید در باب «پرداخت شخصیت در ادبیات داستانی» ارجاع دهم جز کتاب فورستر که سی‌سال پیش خیلی سرسری به موضوع پرداخته، منبع دیگری سراغ ندارم.

۲. ابرامز، ام. اچ. در *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، نیویورک، ۱۹۵۸. (جدیدترین ویراست این کتاب در بازار موجود است.) درباب مردم/ افراد می‌نویسد: «پیرنگ نظام کنش‌هایی است که در اثر نمایشی یا روایی نمود می‌یابد؛ شخصیت‌ها مردمانی هستند صاحب ویژگی‌های اخلاقی و خلقی که باعث کنش می‌شوند ... مقوله‌ی شخصیت حتی به افکار و گفتارهایی که شخصیت را متجلی می‌سازند، و نیز اعمالی فیزیکی که شخصیت یک فرد مسبب آن می‌شود می‌پردازد ــ 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 برساخته‌ی پیرنگ مشخص و معلوم است، دست به تبیین شخصیت بزند.

۳. *بوطیقای* ارسطو، گولدن و هاردیسون، صص ۸۴ و ۸۲. در *بوطیقا* مکرراً بر اهمیت کنش تأکید می‌شود. برای نمونه در فصل ششم، پیرنگ به نقشه‌ی کلی یک نقاشی، و شخصیت به رنگ‌هایی که فضاها را می‌پوشانند مانند شده است.

۴. هاردیسون 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* اذعان می‌دارد که حقیقت درباره‌ی این قضیه را می‌توان در تجربه‌ای که مردم به‌هنگام تماشای فیلم ملهم از رمان کسب می‌کنند، مشاهده کرد. این مردم وقتی رمان تام جونز را می‌خوانند، ممکن است تصویری دقیق از تام در ذهن نداشته باشند، اما به‌هنگام 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 دراین 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 در بادی امر خیلی پیش پا افتاده جلوه کند، اما همین امر پیش پا افتاده این حقیقت بسیار حیاتی را خاطرنشان می‌سازد که قهرمان رمان باید به تصویر درآید، نه این که دیده شود. وقتی خواننده رمانی را می‌خواند، با استفاده از قوه‌ی خیال خود تمام اطلاعات موجود را در کنار هم گرد می‌آورد و از این رو ادراک او از رمان پرمایه‌تر و شخصی‌تر خواهد بود. بیننده هنگام تماشای فیلم فقط به تصویری فیزیکی بسنده می‌کند و از این رو تمام آنچه را که از دنیای رمان فرا ذهن خود آورده در فیلم از دست رفته می‌بیند (ص ۱۸۳). فلوبر نیز به همین دلیل اجازه نمی‌داد که آثارش به‌صورت 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 آمده و کامل می‌شود و تمام حالات اثر هدر می‌رود.

۷. *فرهنگ‌نامه‌ی فلسفه*، ویراست داگوبرت رونیز، ص ۱۳۰. شاید خصوصیت به‌اشتباه به‌جای فرد/ شخص به کار رفته باشد. در فرهنگ‌نامه مراد از شخص «وحدت عینی کنش‌ها»ست. این تعریف ما را اساساً به دیدگاه رفتارگرایی نزدیک می‌کند که شاید مد نظر ارسطو، فرمالیست‌ها و ساختارگرایان قرار بگیرد؛ اما به‌دلایلی که خواهد آمد، مناسب نظریه‌ای کلی و بحث‌پذیر راجع به روایت نخواهد بود.

۸. خصوصیت، اثر جی. پی گیلفورد، به‌نقل از ای. ال کلی در کتاب ارزیابی ویژگی‌های انسانی (بلمونت، ۱۹۶۷، 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 اس. آدبرت؛ مطالعه‌ی روان‌ـواژه‌شناختی، تصویرنگاری روان‌شناختی، جلد ۴۷، انتشارات پریتسون، ۱۹۲۶، ص ۲۶). خصلت واحد یا عنصری است که مسئول رفتار متمایز آدمی است. (*خصلت خصوصیت چیست*، اثر آلپورت، مجله‌ی *نابه‌هنجاری و روان‌شناسی اجتماعی*، ۱۹۳۱، ص ۳۸۶). خصلت آن سرشت فردی است که نظام‌های گرایش به شیء را به هم می‌پیوندد. متشکل از واحدهای اخلاقی ساخت کل فردیت، امکانات دائمی نظمی کلی برای کنش و غیره.

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

۱۰. نگرشی در فلسفه‌ی قرون وسطی که مفاهیم کلی، وجودی واقعی و مقدم بر اشیاء مفرد دارند. ـ م.

۱۱. در فلسفه‌ی قرون وسطی، نظریه‌ای که بنابر آن فقط چیزهای منفرد و خواص فردی آنها واقعاً وجود دارند و مفاهیم کلی نام‌هایی است که ذهن ما به آنها داده است ــ مقابل رئالیسم (واقع گرایی).

۱۲. *خصلت ـ القاب*.

۱۳. همان

۱۴. همان

۱۵. همان

۱۶. همان

۱۷. به‌زعم بارت «این‌گونه حضور عناصر رازآلودِ روایت سرابی بیش نیست.» در اینجا ما رمزگان را نه به مفهوم فهرست، بلکه پارادیمی می‌دانیم که باید مورد ساخت‌بندی قرار گیرد. رمزگان چشم‌اندازی از نقل قول‌ها و سرابی از ساختارهاست. ما فقط از خروج و بازگشت‌های رمزگان باخبریم. رمزگان تکه‌های بی‌شمار چیزی هستند که پیوسته در هم‌اکنون مورد قرائت قرار می‌گیرند، دیده می‌شوند، انجام می‌پذیرند، یا به تجربه درمی‌آیند، رمزگان بیداری آن هم‌اکنون است. (s/z ص ۲۰)

۱۸. *هنر داستان*، پرسی لوبک، ص ۷.

۱۹. بارت در *درآمدی به بررسی ساختاری روایت‌ها* (ص ۲۴۹) موسیقی ارجاعی نیکول رووت را مثال می‌آورد. عنصری که در طول یک قطعه موسیقی ثابت بماند.

۲۰. این داستان در فصل اول کتاب *داستان و متن*، 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. ۱۹۱ـ۱۹۰.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این مقاله از مآخذ زیر گرفته شده است:

Chatman, Seymour (1980). *Story & Discourse*, Cornell University Press, Ithaca & London, pp. 107-134.

Rimmon-Kenan (1982). Narrative Fiction: Contemporary Poeticts. Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی