

داستان و شخصیت‌پردازی در داستان

اثر: دکتر حمید عبداللهیان

عضو هیئت علمی دانشگاه اراک

(از ص ۴۰۹ تا ۴۲۵)

چکیده:

داستان به آثاری گفته می‌شود که «دارای حجم خاصی هستند و حادثه‌ای را نقل می‌کنند.» هر داستان از چند عنصر تشکیل شده است: طرح، عمل، شخصیت، گفتار، بحران، زمان و مکان.

همه عناصر داستان با یکدیگر ارتباط دارند. مهمترین عناصر داستان عمل و شخصیت‌اند. بعضی شخصیت را مهمترین عنصر دانسته و گفته‌اند در داستان عمل جزئی از شخصیت است.

نخستین تحلیل شخصیت در کتاب فن شعر ارسطو آمده است. در طول دوره جدید داستان نویسی (از دون کیشوت به بعد) شخصیت تحول زیادی کرده است. در دوره‌های اولیه شخصیت‌پردازی مفصل و دقیق بوده؛ اما بعدها شخصیت‌پردازی مختصر، کوتاه و گذرا شده است تا اینکه بعضی از نویسندگان کنونی شخصیت‌های بی‌چهره می‌آفرینند تا خواننده را در جریان داستان به فعالیت وادارند.

واژه‌های کلیدی: داستان، داستان‌پردازی، فرضیه داستان، شخصیت و

شخصیت‌پردازی.

مقدمه:

بحث شخصیت از مباحث اصلی داستان است. در این بحث از شیوه بازتاب و انعکاس افراد واقعی در داستان صحبت می‌شود. در این مقاله ابتدا به داستان به عنوان یک کل و به شخصیت به عنوان یک جزء از آن کل نگریسته شده و سپس انواع شخصیت و مباحث مربوط به آن طرح شده است. در این مقاله ابتدا نظرات متفاوت از دیدگاه منتقدانه بررسی شده و در کنار بررسی نظرات سعی شده است تا نظر تازه‌ای درباره شخصیت داده شود. هر نظر با ذکر منبع آمده و نظر نویسنده درباره آن در پایان طرح شده است. منابع کار از جدیدترین و مطمئن‌ترین منابع مربوط به موضوع هستند.

داستان و شخصیت‌پردازی در داستان

در تعریف داستان نظرهای بسیار متفاوتی ارائه شده است که جمع همه آنها کار بسیار دشواری به نظر می‌رسد. یکی از دلایل وجود تعریف‌های متفاوت تفاوت دیدگاه‌هاست. هر دسته به رسالت یا هدف یا کارکرد یا فضا و محتوا یا عوامل دیگری توجه داشته‌اند و دیگر این که داستان خود اقسام متعددی دارد که مشخص کردن چارچوب آن کاری دشوار است. شاید بهترین راه آن باشد که از کل به جزء آثار داستانی را تعریف کنیم و بعد به تقسیم‌بندی‌های آن بپردازیم. منظور از آثار داستانی کلیه آثاری هستند که متضمن نقل حادثه‌ای خیالی هستند. موريس شرودر در مقاله نول به عنوان یک نوع ادبی در تعریف آثار داستانی می‌گوید: یک قالب نقلی تخیلی که دارای حجم مشخصی است.^۱ آبرامز نیز تعریفی در این حدود ارائه می‌دهد: حجم زیادی از نوشته‌ها که به طور مشترک فقط آثار منثوری هستند که دارای قالب تخیل و حجم مشخصی هستند.^۲ گودون می‌گوید تنها ویژگی مشترک آثار داستانی این است که قطعاتی در قالب تخیلی و به نثر هستند. اما درباره حجم بین انواع داستان تفاوت بسیار است.^۳ فورستر با چشم اندازی متفاوت می‌گوید:

داستان نقل حوادث است به ترتیب توالی زمان.^۴

از تعاریف فوق می‌توان برای آثار داستانی ویژگی‌های کلی را استخراج کرد. یعنی چیزهایی که داستان را تبدیل به داستان می‌کند. آنها عبارتند از:

۱- حادثه‌ای را نقل می‌کنند.

۲- در آن تخیل به کار رفته است.

۳- حجم آن مشخص است.

۴- به نثر است.

البته دو قید اخیر را می‌توان حذف کرد. به دلیل این که حجم بستگی به نوع داستان و اقتضای اثر دارد. طبعاً داستان کوتاه نمی‌تواند حجمی به اندازه رمان داشته باشد زیرا حجم خود ویژگی تعیین‌کننده بین این دو نوع داستان است. قید منشور بودن را هم می‌توان حذف کرد زیرا بسیاری از داستان‌های عاشقانه و حماسی ادبیات کهن فارسی و رمان‌های اروپایی در قالب منظوم نوشته شده‌اند. اما این ویژگی‌ها بسیار کلی هستند و انواع ادبی مختلفی را شامل می‌شوند. قید تخیلی بودن، تاریخ و سفرنامه را از این محدوده خارج می‌کند و اما آثاری چون رمان تاریخی و سفرنامه خیالی، داستان کوتاه، رمان، رمانس، حکایت، تمثیل، افسانه و غیره را شامل می‌شود. اما آنچه ما فعلاً با آن سروکار داریم پذیرفته شده‌ترین نوع آن یعنی رمان و داستان کوتاه است که فنی‌ترین نوع داستان نیز به شمار می‌آیند. این دو نوع به تدریج ویژگی‌ها و حتی سبک‌ها و مکتب‌های خاص و منحصر به فردی یافتند و دارای عناصر و ظرافت‌های خاص خود هستند. رمان اثر داستانی است که دارای حجمی نسبتاً طولانی است و به همین دلیل از کلیه عناصر داستان در این نوع پیچیده‌تر و متنوع‌تر است. وقایع بیشتر و گره خورده‌تر هستند و در کنار حادثه اصلی حوادث فرعی متعددی طرح می‌شود. ویلیام هزلیت (۱۸۳۰-۱۸۷۸) نویسنده انگلیسی می‌گوید: رمان داستانی است که بر اساس تقلید نزدیک به واقعیت از روی عادات و حالات نوشته شده باشد و به نحوی شالوده

جامعه خود را تصویر و منعکس می‌کند.^۵ همان‌گونه که آبرامز می‌گوید: فرق رمان با دیگر آثار داستانی در تعداد و تنوع و پیچیدگی، طرح و توسعه فضا است. شخصیت‌های پابرجاتر و استوارتر نسبت به قالب‌های دیگر داستانی در این نوع دیده می‌شوند. به همین دلیل نیاز به تمرکز و تنوع بیشتری دارد.^۶ در بعضی رمان‌ها شمار شخصیت‌ها به پانصد تن می‌رسد که بایستی تمامی آنها را با ویژگی‌های فردی قابل‌باور به خواننده معرفی کرد. فاصله زمانی که در رمان مطرح می‌شود، معمولاً زیاده‌تر از داستان کوتاه است و توصیف مکان و تنوع آن بیشتر است. در مقابل داستان کوتاه همان‌گونه که از نامش بر می‌آید، کوتاه‌تر از رمان است. به همین دلیل محدودتر و ساده‌تر به نظر می‌رسد. حادثه تنها به یک مورد حادثه اصلی و چند حادثه فرعی خلاصه می‌شود. شخصیت‌ها معمولاً از تعداد انگشتان یک دست تجاوز نمی‌کنند و فاصله زمانی آغاز تا پایان داستان را مدت کوتاهی تشکیل می‌دهد و مکان نیز از چند جای مشخص تجاوز نمی‌کند. فاصله زمانی آغاز تا پایان داستان را مدت کوتاهی تشکیل می‌دهد و مکان نیز از چند جای مشخص تجاوز نمی‌کند و حجم این نوع را طوری گفته‌اند که خواننده بتواند در یک نشست سه ساعته بخواند.^۷ هر دوی این نوع داستانی دارای تکنیک‌ها و عناصر مشترکی هستند ولی طبیعی است که رعایت فنون داستان در رمان به شکل کامل‌تر و متنوع‌تر دیده می‌شود تا داستان کوتاه، زیرا همان‌گونه که گفتیم در رمان مجال بیشتری برای به‌کارگیری فنون داستانی هست. داستان دارای عناصر و قسمت‌های متفاوتی است که مهمترین عناصر آن عبارتند از عمل یا حادثه، شخصیت، طرح، گفتار، زمان و مکان.

طرح: چارچوب و قالب اولیه اثر است که با حذف کردن و اختصار مطالب اضافی باقی می‌ماند و اساس داستان است به طوری که نکات کلیدی و اساسی داستان را شامل می‌شود و حذف یکی از آن‌ها باعث نقص در داستان می‌شود. طرح خلاصه یک داستان را نشان می‌دهد و طبیعی است که شامل عمل، حادثه،

گفتار، زمان، مکان و شخصیت به طور مشخص می‌شود. عمل زنجیر به هم پیوسته رفتار قهرمانان است که با اولین شخصیت شروع می‌شود. تا سیر طبیعی بحران و انتظار سرانجام به نقطه اوج و گره‌گشایی نزدیک می‌شود در نقطه اوج که غالباً در پایان داستان است، تمامی بحران و انتظارها و گره‌ها به یک دیگر تلاقی کرده و گره‌ها گشوده شده و داستان تمام می‌شود. شخصیت افراد داستان از که تقریباً همه کاره داستان هستند و عمل با وجود آنها به وجود می‌آید. فضا و مکان و زمان به خاطر بودن و فعالیت آنها مفهوم پیدا می‌کند و گفتگو هم گفتار آنان با یک دیگر یا با خود است. زمان و مکان دو بعد هر حادثه هستند که برای بیان هر حادثه طبیعتاً لازم هستند. داستانی را بدون زمان و مکان نمی‌توان گفت زمان ممکن است که بسیار کم و محدود باشد و حتی چند ثانیه را شامل شود. ولی در هر حال هست و مکان ممکن است تنها یک اتاق کوچک یک سلول و قفس پرنده باشد و یا خیالی و غیر واقعی، ولی در هر حال وجود آن برای داستان لازم است. یونسی در هنر داستان نویسی توصیف را نیز به عنوان یکی از ارکان داستان آورده است. توصیف در واقع عنصری جداگانه در بافت داستان نیست و من آن را جزء ارکان داستان نمی‌دانم؛ زیرا هر یک از عناصر داستان به توصیف نیاز دارند. عمل بی‌توصیف در داستان بی‌مفهوم و باور نکردنی است. اگر چه ممکن است توصیف بسیار مختصر باشد. شخصیت هم بدون توصیف امکان ندارد و یکی از راه‌های شخصیت‌پردازی توصیف ظاهر شخصیت است. توصیف اعمال، افکار و قیافه مهمترین روش‌های شخصیت‌پردازی هستند. زمان و مکان نیز بدون توصیف در داستان دیده نمی‌شوند. توصیف را می‌توان شاخ و برگ دانست که برگرد طرح اولیه افزوده می‌شود تا رابطه اجزای داستان را منطقی‌تر کند.

رابطه عناصر داستان

آن گونه که در تعریف داستان دیدیم ارکان داستان با یک دیگر رابطه متقابل

دارند و ما در تعریف هر عنصر از بقیه عناصر کمک گرفتیم. عناصر داستان با هم شبکه درهم تنیده‌ای به وجود می‌آورند. شخصیت وقتی در داستان ظاهر می‌شود بلافاصله به راه افتاده و شروع به انجام عمل می‌کند و حادثه را به وجود می‌آورد. در داستان نمی‌توان شخصیتی را آفرید و او را معطل گذاشت. لااقل این شخصیت فکر می‌کند و یا خاطرات خود را مرور می‌کند و این مرور خاطرات، خود نوعی عمل داستانی است. هر شخصیت داستانی به محض آفریده شدن نیاز به زمان و مکان دارد. شخصیت بدون زمان و مکان معنی ندارد. بنابراین هیچ کدام از عناصر داستان را نمی‌توان از دیگری جدا کرد و به طور مجزا به آن نگریست. هنری جیمز در مقاله خود تحت عنوان هنر رمان می‌پرسد: مگر شخصیت چیزی است جز آنچه حادثه قصه تعیین می‌کند و مگر حادثه چیزی جز تشریح و تصویر اشخاص داستان می‌تواند باشد. ۸. شخصیت چیست مگر تعریف رخداد؟ و رخداد چیست مگر تعریف شخصیت؟ ما چه چیزی در آن می‌جوئیم و می‌یابیم؟ زنی که دستهایش را روی میز گذاشته و به شما با حالت خاصی می‌نگرد، یک رخداد است، اگر نیست فکر می‌کنم مشکل بتوان گفت که چه چیزی است؟ ۹. در میان عناصر داستان دو عنصر نقش کلیدی و اساسی دارند. آن دو شخصیت و عمل هستند. اهمیت این دو بعد به حدی است که گاهی اوقات داستان‌ها را بر اساس اهمیتی که هر کدام از این دو در ساختار آنها دارند، تقسیم کرده‌اند. ادوین میور رمان را به دو نوع کلی تقسیم می‌کند رمان عمل و رمان شخصیت. در رمان شخصیت قهرمان داستان به عنوان جزئی از طرح اندیشیده نمی‌شود. بلکه بر عکس وجودی مستقل دارد و عمل تابع او و در خدمت آنها او است. نویسنده ممکن است هم چنان که داستان پیش می‌رود طرح داستان را بیافریند؛ چنانکه ثکری کرده است. این شخصیت‌ها همیشه بر یک حالند. آنها مانند منظره‌ای آشنا هستند که گاهی تاثیر، وقتی تاثیر نور یا سایه خاصی آنها را تغییر می‌دهد، یا ما از زاویه دید دیگری به آنها می‌نگریم ما را به شگفتی می‌افکند. در رمان عمل تنها به عمل اهمیت داده می‌شود. در این نوع

شخصیت وقتی مفهوم دارد و وجود می‌یابد که عمل انجام بدهد. عمل مهم است و بعد از انجام عمل وجود شخصیت نیز بی‌اهمیت است. ۱۰. پیتر وستلند به گونه‌ای دیگر همین مطلب را طرح می‌کند. وی داستان‌ها را بر اساس ارتباطشان با شخصیت یا حوادث داستان تقسیم می‌کند. جزیره گنج یک رمان شکل یافته بر اساس حادثه است و سر هرمیستون در تقابل با آن یک رمان بر اساس شخصیت‌پردازی است. استاد بالانترای بین این دو شیوه از طرح در نوسان است. ۱۱. و سپس در ادامه می‌افزاید: در یک رمان برجسته حوادث و اشخاص را هرگز نمی‌توان از یک دیگر جدا کرد. این دو عامل در یک دیگر تنیده می‌شوند و اگرگاه پیش‌آید که جدا باشند، حتماً نویسنده حقیقت این امر را به کمک یک طنز و شوخی استثنایی یا خصوصیت دیگر مخفی نگه داشته و خواننده باید علت آن را کشف کند. ۱۲. بسیاری از صاحب‌نظران شخصیت را مهمترین عنصر داستان دانسته‌اند. یونسی معتقد است: مهم‌ترین عنصر منتقل‌کننده تم داستان و مهم‌ترین عامل طرح داستان، شخصیت داستانی است. می‌گوید من معتقدم که سروکار همه رمان‌ها فقط با شخصیت است. و می‌افزاید: برای طرح و ترسیم شخصیت است که قالب رمان را طرح‌افکننده‌اند و پرورش‌داده‌اند و چه قالبی بهتر از آن برای طرح و ترسیم شخصیت که خود قالبی است هم‌ناشیانه و پرگو و غیر‌نمایشی و هم‌پرمایه و سرشار از انعطاف‌پذیری و تحرک و زندگی ۱۳ لارنس پراین معتقد است که یک خواننده خوب بیشتر به شخصیت‌ها که اعمال را انجام می‌دهند، توجه می‌کند تا به اعمالی که شخصیت‌ها انجام می‌دهند. ۱۴. براهنی عقیده دارد که عامل شخصیت محور است که تمامیت قصه بر مدار آن می‌چرخد کلیه عوامل دیگر عینیت‌کمال، معنا و مفهوم و حتی علت وجودی خود را از عامل شخصیت کسب می‌کنند و مگر قصه‌ای می‌توان یافت که در آن دگرگون شدن شخصیت موجبات دگرگونی حوادث، جدال‌ها، طرح و توطئه و سایر عوامل دیگر را فراهم نیاورد و آیا قصه می‌تواند چیزی جز رشد و تکامل شخصیت قهرمانان در طول زمان باشد و آیا

قصه‌ای می‌توان پیدا کرد که در آن شخصیتی واقعی یا مستعار یا تمثیلی نباشد. ۱۵.

شخصیت

در تعریف شخصیت گفته‌اند شبه شخصیتی است تقلید شده از اجتماع که بینش جهانی نویسنده بدان فردیت و تشخص بخشیده است. ۱۶. آبرامز می‌گوید: شخصیت‌ها افرادی هستند که در یک نمایش نامه یا اثر روایی دارای ویژگی‌های اخلاقی و آگاهانه هستند. این ویژگی‌ها در گفتار و عمل شان نشان داده می‌شود. انگیزه و زمینه، حالت و طبیعت اخلاقی شخصیت را برای گفتار و عمل نشان می‌دهد. یک شخصیت ممکن است از آغاز تا پایان اثر از نظر دورنما و حالت طبیعی تغییر نکند. مانند شخصیت پراس پرو در طوفان یا میکاوبر در دیوید کاپرفیلد یا ممکن است شخصیت دستخوش تغییر بنیادی شود یا از طریق تکامل تدریجی یا به خاطر یک بحران شدید مانند لیر شاه یا پیپ در آرزوهای بزرگ شخصیت چه تغییر کند و چه نکند؛ ما به استحکام شخصیت نیاز داریم. ۱۷. باید توجه داشت که شخصیت داستانی را با اصطلاح شخصیت در روانشناسی یکی ندانیم. شخصیت در روان‌شناسی را مجموعه عوامل و علل و کارهایی که فرد انجام می‌دهد؛ دانسته‌اند شخصیت داستانی معمولاً برداشتی کلی درباره ماهیت انسان را نیز ارائه می‌دهد و یا ما را به سمت چنین برداشتی سوق می‌دهد. ۱۸. مارتین ترنل معتقد است هر شخصیتی یک ساختمان کلامی است که بیرون از محدوده کتاب هیچ موجودیتی ندارد. محملی است که حالات و احساسات رمان نویس در آن متجلی می‌شود و اعتبار و ارزش آن در روابطی است که با دیگر ساختمان‌های کلامی نویسنده برقرار می‌کند. هر رمانی اساساً انگاره‌ای کلامی است که در آن شخصیت‌های مختلف حکم رشته‌هایی به هم بافته را پیدا می‌کنند و تجربه خواننده همان تاثیری است که تمام انگاره در مقام یک کل در نیروی درک و احساس او به جا می‌گذارد. ۱۹. میرصادقی معتقد است که شخصیت فردی است که کیفیت روانی و

اخلاقی او در عمل او و آن چه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته باشد و خلق چنین شخصیت‌هایی را که برای خواننده در حوزه داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می‌کند شخصیت‌پردازی می‌خوانند و یونسی می‌گوید کاراکتر عبارت است از مجموعه غرایز و تمایلات و عادات فردی یعنی مجموعه کیفیات مادی و معنوی و اخلاقی که حاصل عمر مشترک طبیعت انسانی و اختصاصات موروثی و طبیعی اکتسابی است و در اعمال و رفتار و گفتار و افکار فرد جلوه می‌کند و وی را از دیگر افراد متمایز می‌سازد. ۲۰ ریشه واژه کاراکتر را از کلمه *karassain* به معنی حکاک‌گری کردن و عمیقاً خراش دادن گرفته‌اند. در یونان قدیم این واژه برای طرح‌های منثوری به کار می‌رفت که مجموعه‌ای از تیپ‌های مختلف آدم‌ها بود که گرد هم آمده بودند. این نوع نوشته توسط تئو فراستوس (۳۷۲-۲۸۷ ق.م.) شاگرد ارسطو پایه‌گذاری شد ۲۱ قبل از تئو فراستوس، ارسطو در فن شعر خود به تحلیل و بررسی شخصیت در تراژدی پرداخت و ویژگی‌هایی برای آن ذکر کرد. بررسی ارسطو نخستین بررسی در تحلیل شخصیت داستانی است. ارسطو شخصیت‌های نمایش را افرادی می‌داند که از اعمال قهرمانان واقعی تقلید می‌کنند تا باعث خیال‌انگیزی تماشاگر شوند. او از یک دیدگاه شخصیت را به خوب و بد تقسیم می‌کند و خاطر نشان می‌کند که عمل و رفتار و کردار همه افراد تحت تاثیر ویژگی خوب یا بد بودن آنها است. از یک دیدگاه تقسیم‌بندی ارسطو از انواع نگارش نیز بر اساس شخصیت‌های آنهاست. نمایش‌هایی که درباره زندگی مردمان برتر از مردمان واقعی نوشته می‌شود، تراژدی و حماسه و آثاری که زندگی افراد پست‌تر از مردمان واقعی را مورد بررسی قرار می‌دهند، کمدی می‌نامند. ۲۲ علاوه بر این ارسطو چهار ویژگی برای شخصیت ذکر می‌کند که عبارتند از: اول این که سیرت‌ها باید پسندیده باشد؛ یعنی اقوال و اطوار او حکایت از رفتاری سنجیده بنماید. نکته دوم عبارتست از مناسبت یعنی هر چند ممکن است که اشخاص داستان به سیرت مردانگی موصوف گردند، اما با طبیعت و سرشت زن هیچ مناسب نیست که بدین سیرت موصوف شود. نکته سوم

مشابهت با اصل است. نکته چهارم ثبات در سیرت است. ۲۳ پس از ارسطو و شاگردش بحث شخصیت هم چنان در قرون وسطی ادامه یافت. در این دوره اشخاص را بر اساس اخلاط چهارگانه طب قدیم جدا کرده و خصوصیات هر دسته را ذکر می کردند. چاسر در مقدمه قصه های کانتربری به تفصیل نمونه هایی از این تیپ سازی ها را بر می شمارد. اما این کار با توجه به شخصیت و شخصیت سازی به صورت جدی و دقیق از قرن هفدهم شروع شد و بعدها با پاگرفتن رمان، به خصوص رمان های روان شناختی به اوج خود رسید. در سال ۱۶۰۵ فرانسیس بیکن در رساله ترویج دانش نظریه عالم صغیر و کبیر را مطرح ساخت. او انسان را عالم صغیر و جهان را عالم کبیر می دانست. تا سال ها این نظریه در محافل روشن فکری مطرح بود و به آن توجه خاصی می شد. نظریه عالم صغیر در تکامل نظریه شخصیت داستانی بسیار موثر بود، زیرا منتقدان به این نظریه عقیده داشتند که با عالم صغیر (انسان) می توانند عالم کبیر را بشناسند. ۲۴ در همین دوره نخستین مجموعه اصلی مطالعه شخصیت ها، کتاب (شخصیت های پرهیزکار و گناهکار) در سال ۱۶۰۸ چاپ شد و یک اثر کوچک از W.M. با عنوان انسان در ماه در سال ۱۶۰۹ درآمد. کار بعدی کتاب شخصیت های سرتوماس آربری بود. (۱۶۱۴) این کتاب ها تاثیر بسیاری بر آثار بعد از خود داشتند و در زمینه های تاریخ، مقاله و داستان تاثیر شگرفی گذاشتند. عنوان بعضی از طرح های آربری طبیعت این تیپ ها را نشان می دهند: درباری، مرد زیرک، زن زیبا و شاد شیر فروش و ... ۲۵ در این دوره موضوع شخصیت شناسی تقریباً به سه شاخه تقسیم شد:

- ۱- نوع فردی Type مثل مرد خود بین، آدم کودن.
 - ۲- نوع اجتماعی: مثل عتیقه فروش، پیش خدمت پیر هنرستان.
 - ۳- مکان با صحنه و افراد آن: مثل میخانه و میدان و افراد آن.
- در قرن هفدهم مطالعه شخصیت به اوج خود رسید و حتی نوع ادبی تازه ای به وجود آمد که به آن چهره سازی می گفتند. در این زمان قیافه شناسی و تحلیل

شخصیت افراد از مطالعه چهره آنان در محافل ادبی و روشن فکری بسیار رایج بود. معمولاً رسم بر این بود که نویسنده خصوصیات روحی و جسمی افراد معروف را با ذکر جزئیات و به تفصیل می نوشت و در جلسات ادبی می خواند. چهره سازی و تیپ سازی از شیوه های رایج این دوره بود و تا زمان بالزاک ادامه یافت. بالزاک علاقه خاصی به چهره سازی و قیافه پردازی داشت. او به طرز مشخص تحت تاثیر نظریه قیافه شناسی فیلسوف و مقاله نویس لاواتر (۱۸۰۱-۱۷۴۱) بود. لاواتر فکر می کرد که در مطالعه قیافه افراد می تواند به افکار و شخصیت آنها پی ببرد. این شیوه از قدیم الایام در فرهنگ شرقی و از جمله در ایران نیز متداول بود و حتی کتاب های مستقلی در این باب نوشته شده است. ۲۶ حتی در کلیله و دمنه در باب بازجست کار دمنه در اثبات گناهکاری های دمنه از قیافه ظاهری او دلایلی ذکر می شود. ۲۷ از اواخر قرن هجدهم آرام آرام انسان در مرکز توجه قرار گرفت و انسان مداری جایگاه ویژه ای یافت. این امر بر رمان نویسی تاثیر ویژه ای گذاشت. نویسندگانی چون جورج البوت و داستایوسکی به شخصیت پردازی توجه خاصی کردند. در زمان هنری جیمز شخصیت پردازی به اوج خود رسید.

هنری جیمز نه تنها در رمان های خود به بازسازی حالات روحی و ذهنی افراد توجه خاصی داشت، در مقاله هنر رمان (۱۸۸۴) بحث مفصلی درباره شخصیت آورد. جیمز شخصیت و کنش را متأثر از هم می دانست. ۲۸ نویسندگان بزرگ دیگر هر کدام بر اساس سلیقه و تجربه خود شیوه خاصی در شخصیت پردازی داشتند و به شیوه خاصی که ترجیح می دادند اقدام به ساختن شخصیت می کردند. سیر زمان و مکتب های ادبی رایج نیز در آفرینش شخصیت ها و نحوه برداشت و تلقی از شخصیت ها بی تاثیر نبود. رمان نویسان قدیم تر مثل اسکات برای ساخت شخصیت های خود ابتدا به تفصیل و در یک پاراگراف وضعیت ظاهری آنان را توصیف می کردند و در پاراگراف دیگری به تجزیه و تحلیل ماهیت روانی و اخلاقی آنان پرداختند. اما این شیوه معرفی یک باره شخصیت ها را نسل های بعد تحلیل

دادند و به صورت نمادین و به عنوان یک شگرد خاص از آن بهره بردند. مثلاً از خصوصیات رفتاری، حرکتی و گفتاری کمتری استفاده کردند. برای مثال دیکنز هر وقت که شخصیت ظاهر می شد، خصوصیت او را هم تکرار می کرد. و این خصوصیت صفت دائمی او می شد. ۲۹ دیگر از روش های دیکنز استفاده از هنر کاریکاتور بود. دیکنز نکات عمده شخصیت های کوچک را به وسیله فنون توصیفی متعدد طراحی می کرد و از فن نامیدن و نیز توصیف با وصف بیشترین بهره را می برد. ۳۰ که در ادامه همین بحث به تفصیل آنرا توضیح خواهیم داد. هاو ثورن شیء را علامت مشخص شخصیت خود می کند. مثل گل سرخ زنوبیا یا دندانه های مصنوعی درخشان و ستر ولت. بالزاک مانند بسیاری از دیگر نویسندگان شخصیت های اطرافش را در اثرش داخل می کرد ولی وقتی قوه تخیل خود را روی آنها به کار می انداخت این بازیگران از هر لحاظ و به تمام معنی آفریدگان نیروی تخیل او می شدند. در مورد اسامی آنها سخت به خود زحمت می داد. برای اینکه معتقد بود که اسم باید با خصوصیات روحی و فکری اخلاقی بازیگر مناسب و نمودار آدمی باشد که آن اسم را دارد. بالزاک به بازیگران خود از درجه طبع پر نظاهر خویش نگاه می کرد به همین جهت واقعیت وجود آنها زیاد شبیه واقعیت زندگی حقیقی نیست. بازیگران او با رنگ های تند و ابتدایی نقاشی شده اند و گاهی آنها را آرایش داده است. این آدمها از مردم عادی هیجان انگیزترند. ولی زنده اند و نفس می کشند و شما به زنده بودن آنها کاملاً معتقد می شوید. حتی خود بالزاک به زنده بودن آنها عقیده داشت. در چند رمان او پزشک زیرک و باشرفی به اسم بیانسون ظاهر می شود و بالزاک وقتی در حال احتضار بود گفت دنبال بیانسون بفرستید. بیانسون مرا نجات خواهد داد. ۳۱ داستایوسکی در صدد برنمی آمد که بازیگران رمانهای او به نظر خواننده آدمهای واقعی جلوه کنند. رفتار بازیگران داستانهای او را نباید با مقیاسهای معمولی زندگی عادی سنجید. کارهای آنها بسیار نا محتمل و انگیزه های آنها از روی زندگی نسخه برداری نشده اند و چنین نیستند که نویسنده آنها را استادانه، و ماهرانه ساخته

باشد و به صورت اشخاص مهمتر از آنچه حیات عرضه می‌کند در آورده باشد؛ بلکه زاییده احساسات بیمارگونه و عذاب دیده و مسخ شده نویسنده‌اند. اما این موجودات با اینکه شبیه آدمهایی که در زندگی می‌بینیم نیستند، زنده‌اند و از شور و هیجان برخوردارند. ۳۲ تولستوی در رمان عظیم جنگ و صلح پانصد قهرمان آفرید که هر کدام از آنها ویژگی خاص خود را داشتند و به خوبی پرداخته شده بودند. تولستوی در آفریدن ناتاشا قهرمان زن جنگ و صلح قدرت خود را نشان می‌دهد. ناتاشا شیرین‌ترین دختری است که در داستانهای خیالی آمده است. هیچ چیز به اندازه نشان دادن دختر جوانی که در عین حال هم دلربا و هم جالب توجه باشد مشکل نیست. دختران جوان که در سرگذشت‌های خیالی آمده‌اند معمولاً یا بی‌فروغ‌اند (مثل آملیاد رمان وانیتفیر) یا خودنما و فضل‌فروشنده (مثل فانی در پارک مانسفیلد) یا زیرکی بسیار نیم‌بندی دارند (مثل کونستنتینادورها در رمان خود خواه) یا ساده لوح و احمقند (مثل دورادور رمان دیوید کاپر فیلد).

عشوه‌گری‌های این دخترها آنقدر ابلهانه است و خودشان آنقدر معصومند که از حد تصور خارج‌جند. این موضوع قابل درک است که چرا آفریدن دختران جوان برای رمان‌نویس کار مشکلی است. علتش این است که در آن سن کم شخصیت دختر هنوز تکامل پیدا نکرده و جا نیفتاده است. نظیر رمان لوئیس نقاش نیز فقط وقتی می‌تواند صورتی را جالب توجه سازد که فراز و نشیب‌های زندگی، فکر، عشق، درد و رنج به آن چهره خصوصیتی داده باشد. در تصویر یک دختر بهترین کاری که نقاش می‌تواند بکند این است که جاذبه و زیبایی جوانی او را نشان دهد. ۳۳ موام عقیده دارد که امروز آفریدن شخصیت جدید کار دشواری است. او معتقد است که از صدها سال قبل نویسندگان شخصیت‌های داستانی و نمایشی بسیاری ساخته‌اند به حدی که ساختن فرد جدید کار دشوار و حتی محالی است. اما بر خلاف گفته موام، کاملاً راه برای خلق شخصیت جدید بسته نشده است. برداشت جدید و تغییر نگرش می‌تواند شخصیت‌های جدید ارائه دهد. همان طوری که

شخصیت‌های جدید فراوانی در قرن بیستم ساخته شدند و این‌ها از دریچه تازه‌ای نگریسته شده بودند. بنابر این همان تازگی و طراوت شخصیت‌های تازه‌ای چون دون کیشوت را داشتند. استفان ددالوس یا بیگانه کامو یا گره‌گوار سامسای کافکا شاید همان قدر تازگی داشته باشند که دون کیشوت داشت.

شخصیت هم چنان تا دوران حاضر تحول یافت. نویسندگان قرن بیستم و به طور مشخص پروست، جویس و وولف میراث ارزشمند جیمز را به اوج شکوفایی خود رساندند. آثار این نویسندگان توصیف دقیق و همه جانبه، ریزنگاری اشخاص و مکان، به خصوص فضا سازی و جزئیات نگاری نیست. در داستان امروز دیگر هیچ جایی برای تیپ سازی، کلی گویی و خود مرکز بینی نویسنده نیست. ۳۴ به این ترتیب نویسندگان هر چه بیشتر سعی می‌کنند که در داستان‌های جدید از تیپ سازی خود داری کنند و تا حد امکان اشخاص گنگ و مبهم بیافرینند تا خواننده بلافاصله پی به ماهیت آن‌ها نبرد. بنابر این شخصیت پردازی جدید نوعی قالب شکنی و گریز از همه مظاهر و مواردی بود که خواننده قبلاً به آن عادت کرده بود. بارت می‌گوید: آنچه در رمان امروز منسوخ و کهنه شده است، شیوه‌های نوشتن نیست بلکه خود شخصیت است، این اسم خاص است که دیگر نمی‌توان آن را نوشت. و ناتالی ساروت می‌گوید: در عصر بالزاک و دوستان او رمان سرگذشتی بود از زندگی زمانی که در آن عمل و زیستن شخصیت‌ها را می‌دیدیم و خود آن نویسندگان هم معتقد بودند که باید اشخاص زنده و عمیق بیافرینند. ساروت معتقد است که نویسنده امروز دیگر نمی‌تواند مانند نویسندگان دوران بالزاک خوشبین باشد که بتواند شخصیت‌های زنده و عمیق بیافریند. زیرا چنان‌که از ظواهر بر می‌آید، امروز دیگر نه رمان نویس چندان اعتقادی به شخصیت‌های رمان خود دارد و نه خواننده می‌تواند هم چنان آن‌ها را باور کند. از این رو می‌بینیم که شخصیت‌های زمانی از برکت این تکیه‌گاه دوگانه اعتقاد نویسنده و خواننده به او، قائم و استوار بار تاریخ را بر دوشهای فراخ خود می‌کشید، اینک از دست دادن آن لرزه در ارکانش

انداخته است و دارد از پای در می‌آید. حتی اسم خود را از دست داده است بنابراین ما با بدگمانی دوسویه ای روبرو هستیم. بدگمانی نویسنده به خواننده و سوء ظن خواننده به نویسنده. خواننده به نویسنده بدگمان است زیرا می‌داند که شخصیت‌های او انسان‌های واقعی نیستند و شبه واقعیتند و نویسنده هم به نسبت خواننده بدگمان است؛ زیرا می‌گوید خواننده اگر به حال خود رها شود از اطلاعاتی که درباره فلان شخصیت به او می‌دهد فوراً می‌خواهد تیپ‌سازی کند. نویسنده برای این که حتی ذره ای توهم برای خواننده باقی نگذارد، تمام راه‌های تیپ‌سازی و تصمیم خواننده را می‌بندد. حتی برای شخصیت‌هایش نام خانوادگی هم انتخاب نمی‌کند و فقط آن‌ها را با نام کوچک غیر معمول صدا می‌کند. مبادا که این نام چیزی را در ذهن خواننده تداعی کند و دوباره بخواهد تیپ‌سازی کند. یکی از شگرد‌های داستان‌نویسی امروز برای مقابله با تیپ‌سازی و تعمیم دادن، آشنایی زدایی است. نویسنده قالب‌ها را از بین می‌برد. حتی اسم شخصیت‌ها را. مگر نه این که اسم بار عاطفی و نمادین دارد؟ به نظر داستان‌نویس امروز باید همیشه خواننده را گوش به زنگ و مراقب نگاه داشت و نگذاشت تا محو تماشای شخصیت شود. به نظر ساروت این که فاکتور یک اسم را برای دو نفر به کار می‌برد (مثلاً هر یک از اسم‌های کونتین و کدی را برای دو نفر به کار برده است) دقیقاً برای گوش به زنگ نگه داشتن خواننده است. ۳۵ تفاوت در دیدگاه‌های جدید و رابطه نویسنده و اثر اقتضای چنین برداشتی را از شخصیت‌های جدید تلقی می‌کند. در شخصیت جدید پیدا کردن ریشه و ابعاد شخصیت کار دشواری است. در ساده‌ترین شکل این نوع، اجزاء شخصیت پازل‌هایی از هم بریده و گاه متناقض با هم هستند و جمع کردن و کنار گذاشتن آنها کار دشواری است و در اشکال پیچیده تر آن شخصیت‌ها و محدوده آن‌ها با یک دیگر در می‌آمیزند و جدا کردن آن‌ها غیر ممکن است. اعمال را مردان و فرزندان و اجداد خانواده با مشارکت یک دیگر و بدون توجه به اقتضای زمان انجام می‌دهند و باز در جایی زمانی منظم می‌شود و

شخصیت‌ها متمایز می‌شوند. بنابراین در این نوع داستان‌ها باید به دنبال گروه‌های شخصیتی بود. گروهی که دارای ویژگی مشترکی هستند مثلاً اعضای یک خانواده یا یک گروه مسافر یا گروه زندانیان و همه این افراد با یک دیگر عمل واحدی را انجام می‌دهند. اما گاه ویژگی فردی یکی از آن‌ها از گروه جدا شده و داستان را به پیش می‌برد. در رمان شازده احتجاج یا سنفونی مردگان اعضای خانواده برادران یا پدران و فرزندان کلیت داستان را گاه مشترک و گاه جدا به پیش می‌برند. در این نوع داستان‌ها یافتن قهرمان و تعیین حدود قهرمان کار دشواری است.

نتیجه:

بحث داستان اهمیت بسیاری در نقد ادبی معاصر دارد و شناسایی ارکان آن به طور دقیق و عمیق کاری است که تاکنون در ادبیات فارسی انجام نشده و جای این مبحث در داستان نویسی معاصر خالی است. با تعریف و تشخیص حدود شخصیت راه برای بحث و تحقیق آن باز می‌شود. امید است در آینده راه برای بحث‌های دیگری درباره دیگر عناصر داستان باز شود.

منابع:

- 1- Stevick Philip: *The theory of the Novel*, free press, New York, 1976, p 13.
- 2- Abrams M. H: *A glossary of Literary terms*, Oltrinhart and Winston, New York. 1971, P 20-30
- 3- Guddon J A : *A Dictionary of literary terms*, Penguin books, New York, 1984, P 111.
- ۴- فورستر ادوارد مورگان: جنبه‌های رمان، ابراهیم یونسی، نگاه، چهارم، تهران، ۱۳۶۹، ص ۳۳.
- ۵- میر صادقی جمال: ادبیات داستانی، ماهور، دوم، تهران، ص ۴۰۱.
- 6- Abrams M H : *A Glossary of literary terms*. p 21.
- ۷- میر صادقی جمال: ادبیات داستانی، ص ۲۱۰.
- ۸- براهنی رضا: قصه نویسی، البرز، چهارم، تهران، ۱۳۶۸، ص ۶۳.

- ۹- گورین ویلفرد ال و دیگران: راهنمای رویکردهای نقد ادبی، زهرا میهن خواه، اطلاعات، دوم، تهران، ۱۳۷۳، ص ۱۴۶.
- ۱۰- میور ادوین: ساخت رمان، فریدون بدره‌ای، علمی و فرهنگی، اول، تهران، ۱۳۷۳، ص ۵۷.
- ۱۱- وستلند پتر: شیوه‌های داستان‌نویسی، محمد حسین عباس پور تمیجانی، مینا، اول، تهران، ۱۳۶۸، ص ۴۵۵.
- ۱۲- همان، ص ۱۳۷.
- ۱۳- آلوت میریام: رمان به روایت رمان‌نویس، علی محمد حق شناس، مرکز، اول، تهران، ۱۳۶۸، ص ۴۵۵.
- 14- Prine Laurence: Literature. Harcourt Brace Javanovich. New York.1974. VI. P 67.
- ۱۵- براهنی رضا: قصه‌نویسی، ص ۲۴۲.
- ۱۶- همان، ص ۵۰-۳۴۹.
- 17- Abrams M H: A Glossary of Literary terms, P 22.
- ۱۸- سلیمانی محسن: فن داستان‌نویسی، ص ۱۱۵.
- ۱۹- آلوت میریام: رمان به روایت رمان‌نویس، ص ۴۵۵.
- ۲۰- یونسی ابراهیم: هنر داستان‌نویسی، امیرکبیر، سوم، تهران، ۱۳۵۵، ص ۲۷۵.
- ۲۱- براهنی رضا: قصه‌نویسی، ص ۲۴۹.
- ۲۲- ارسطو: هنر شاعری، فتح‌الله مجتبابی، ص ۴۷.
- ۲۳- اخوت احمد: دستور زبان داستان، نشر فردا، اول، اصفهان، ۱۳۷۱، ص ۱۲۷.
- ۲۴- همان، ص ۱۲۹.
- 25- AAbrams. M.H: Glossary of Literary Terms, P 67.
- ۲۶- از جمله قرائه الوجه: محمد محمد الحریری، مصطفی‌البابی المجلس و اولاده، مصر، اول، ۱۹۳۷.
- ۲۷- نصر الله منشی: ترجمه کلیله و دمنه، مجتبی‌مینوی، امیرکبیر، دوازدهم، ۱۳۷۳، ص ۸-۱۴۷.
- ۲۸- اخوت احمد: دستور زبان داستان، ص ۱۲۹.
- ۲۹- ولک رنه و آستین وارن: نظریه ادبیات، ضیاء موحد و پرویز مهاجر، علمی و فرهنگی، اول، ۱۳۷۴، ص ۲۵۰.
- 30- Lawrence Karen & Others: The MC Graw hill guide to English Literature, MC GrawHill, New York, 1985, V2 P211.
- ۳۱- مرام سامرست: درباره رمان و داستان کوتاه، کتاب‌های جیبی، پنجم، تهران، ۱۳۷۳، ص ۷۸.
- ۳۲- همان، ص ۱۴۱.
- ۳۳- همان، ۲۷.
- ۳۴- اخوت احمد: دستور زبان داستان، ص ۱۳.
- ۳۵- همان، ص ۴-۱۵۳.