

## بازنمایی رئالیستی

### پال کابلی

#### احسان نوروزی

در سده‌ی نوزدهم، رئالیسم و رمان گسترش یافتند و به فرم روایی اصلی‌ای تبدیل شدند که اغلب مرکز توجه منتقدان، تاریخ‌نگاران و نظریه‌پردازان روایت بود. رمان رئالیستی به این دلیل مورد توجه قرار گرفت که به‌شدت دغدغه‌ی زمینه و موقعیت اجتماعی داشت؛ اجازه‌ی بسط و رشد «سنت عظیمی» را فراهم می‌آورد که در آن زمان «زنده» بود؛ تجلی خواست‌های طبقه‌ی در حال ظهور و بعدها غالب بورژوا بود؛ خودآگاهی در باب زمان و مکان را عقلانی می‌ساخت و لذت‌های خانگی فراهم می‌آورد. از منظر بسیاری از شارحین، رمان تلاشی بدیع بود برای گنجاندن پیچیدگی جهان اجتماعی و تحولات دائمی معاصرش در قالب روایی. برای مثال، ریموند ویلیامز در تحلیلی که بعدها طنینش در آراء اندرسن هم به گوش رسید، تغییر و گسترش رمان رئالیستی قرن نوزدهم را متقارن با ظهور و افول اجتماعی قابل شناخت در نظر گرفت:

رمان‌نویس می‌خواهد مردم و روابطشان را در قالب شیوه‌هایی نشان دهد که ذاتاً قابل شناخت و قابل ارتباطاند. بخش اعظم اعتقاد به این روش مبتنی بر نوعی خاص از تجربه و اعتقاد اجتماعی است. در ساده‌ترین شکل، منظور از گفتن چنین چیزی البته در نهایت اعتقاد به چنین چیزی اصلاً لزومی به گفتن ندارد این است که امور قابل شناخت و در نتیجه روابط شناخته شده، بخشی از یک ساختار تماماً شناخته شده‌اند؛ طی همین روابط است که می‌توان به شناخت کامل افراد نائل شد.

(ویلیامز، 1970 ص. 13)

این صورت‌بندی مشخصاً به این عقیده‌ی به‌شدت تثبیت شده اشاره دارد که رمان دارای قدرتی خاص برای به تصویر کشیدن جهان اجتماعی دائماً در حال دگرگونی است جهانی که خود باعث ظهور رمان شده است.

#### رازدار قرن نوزدهم

گرچه عرضه‌کنندگان رئالیسم در قرن نوزدهم در توضیح این که «چه» کاری انجام می‌دهند با مشکل مواجه می‌شدند، به نظر می‌رسد آن‌ها نسبتاً به توانایی‌شان در فهم واقعیت باور داشتند. همچنان که [در فصل‌های پیشین کتاب] اشاره کردیم، در فرانسه اوئوره دو بالزاک (1799 تا 1850) به‌همراه استاندال، با بذل توجه بسیار به شرح محیط‌های پیچیده‌ی تاریخی و فردی درون چارچوب روایت، باعث شکل‌گیری فعالیت‌های تکنیکی پیچیده در «توصیفات» رمان‌گونه شد؛ به هر حال، نکات اصلی این بحث همان‌هاست که در نوشته‌ی ویلیامز آمد: باور به توانایی فهم افراد نوعی از طریق شبکه‌ای از روابط موجود در ساختار اجتماعی. هر دو این رمان‌نویس‌ها به جای امور متعالی، این دغدغه‌ی از پیش موجود رمان در باب شخصیت‌های معمولی و امور روزمره را بیشتر مورد کاوش قرار می‌دادند و این کاوش‌ها را از طریق چشم‌اندازهای بزرگ، ریزه‌کاری‌های لحظه‌ای برای غنای کار، و ارائه‌ی تصویر از دوره‌ای خاص در تاریخ هدایت می‌کردند (اونرباخ، 1968 ص. 485). در واقع، بالزاک نقش خود به‌عنوان رمان‌نویس را همچون «رازدار قرن نوزدهم» درک می‌کرد. با اندکی اغماض، می‌توان همین گزاره را برای معاصرین انگلیسی و آمریکایی بالزاک، مثل سر والتر اسکات (1771 تا 1832) و جیمز فنیمور کوپر (1789 تا 1851)، و کمی بعدتر هموطن بالزاک، امیل زولا (1840 تا 1902) نیز به کار برد. کندوکاو مفصل‌تر در روابط افراد درون ساختار قابل شناخت اجتماعی، جایگزین تأکید بر روان‌شناسی افراد در فرم روایی رمان شد. بحران‌های روزمره‌ی وجودی انسانی که در اکثر رمان‌های رئالیستی انگلیسی قرن نوزدهم از پارک منسفیلد (1814) جین اوستین گرفته تا جین ایر (1847) شارلوت برنته و نگهبان (1855) آنتونی ترولوپ و جود گمنام (1895) به چشم می‌خورند، بحران‌هایی هستند که از طریق افزایش اعتقاد به توانایی شناخت روابط اجتماعی تجلی می‌یابند. همان‌طور که ویلیامز می‌افزاید، روابطی که از اجتماعات شهری دوره‌های اولیه‌ی تمدن غربی منتج می‌شوند، مشوق اعتقاد به توانایی افراد برای فهم یکدیگر است. اما روابط اجتماعی دانشی تام در باب انسان‌ها عرضه نمی‌کنند: «بخش‌هایی از خصائل شخصیتی باعث تداوم و بقای روابط می‌شود. با چنین تعبیری افراد قابل شناخت نیستند، و در واقع اساساً غیرقابل

شناخت‌اند. این نکته‌ی اخیر مسئله‌ی مرکزی توسعه و پیشرفت‌های اولیه‌ی مدرنیسم والا در روایات است؛ دغدغه‌ی روایات رمان رئالیستی چنین چیزی است ولی کماکان تأکید زیادی بر مسئله‌ی متجلی شدن افراد و گروه‌ها در روابط اجتماعی دارد.

تأکید رمان‌های مختلف از جمله اورلی (1814) اثر اسکات، آخرین موهیکان (1926) اثر کوپر، سیبل، یا دو ملت (1845) نوشته‌ی دیزرائلی، و جنگ و صلح (1869) اثر تولستوی بر این تصویرپردازی‌های عظیم، گسترده‌ی وجود اجتماعی و دوره‌های تاریخی باعث شکل‌گیری همبسته‌ترین روابط میان افراد و روابط عام‌تر اجتماعی می‌شوند. با این حال، مهم‌تر از همه این است که تعامل میان محاکات و صدهای رومیان در عرصه‌ی روابط همچنان به‌عنوان ابزار چنین جست‌وجوهای باقی ماند. روایت رئالیستی، از آنچه شخصیت‌ها گفته‌اند تقلیدهایی کلامی ارائه می‌کرد ولی به جای این که بگذارد خود شخصیت‌ها بی‌واسطه حرف‌شان را بزنند، زمان و مکانی را که شخصیت‌ها در آن سخن می‌گویند با صدای تلخیص‌کننده‌ی راوی متصل می‌سازد. رمان رئالیستی در پی تکمیل گذار از خلاصه‌پردازی به شرح میسوط زمینه و بافت است؛ گذاری سیال که می‌کوشد از جهش‌های مختل‌کننده و همجواری‌های آزارنده به دور باشد. پیچیدگی وجود معاصر صنعتی‌شده، در فضایی خاص نظیر اتاق پذیرایی که ملاقات‌ها در آنجا صورت می‌گیرد یا فضایی بزرگ‌تر همچون کل یک شهر بازنمایانده شده است. زمان همچون خطی صاف که دربرگیرنده‌ی لحظاتی انضمامی است نمایانده می‌شود؛ هر نوع ندای زمانی در خدمت شرح و نتیجه‌گیری راوی است، نه نتیجه‌ی تأثرات ذهنی شخصیت. پس این بار هم شیوه‌ی روایی چیزی بیش از صرف تشریح دقیق کنش‌های شخصیت‌هاست؛ مسئله بر سر زمان، مکان، روابط اجتماعی و آن چیزی است که ترسیم نمی‌شود. به همین دلیل، شیوه‌ی توصیفی که به‌عنوان «رئالیسم» شناخته شده است دائماً محل جدل‌های داغ بوده است. در واقع، اگر از بیرون نگاه کنیم می‌بینیم که این مسئله به موضوع سیاسی جوامع مدرن تبدیل شده است. هر کس به‌نوعی مدعی رسیدن به روشی برای تقلید یا بازنمایی امر واقعی است و ادعا می‌کند که بیشترین دسترسی را به «واقعیت»، یا آنچه که به‌زعم خودش «واقعی» است، دارد. افزون بر این، چنین افراد و گروه‌هایی با چنین ادعاهایی، نسخه‌هایی تجویز می‌کنند دال بر این که کدام روش را باید به کار بست و کدام روش را نه. وقتی چنین روش‌هایی گسترش یابند و مثلاً در مدارس و محیط‌های آموزشی تدریس شوند رفته رفته مدعی «عقل سلیم» بودن و خودبستگی می‌شوند و خود را ابزارهایی بی‌چون و چرا برای رسیدن به واقعیت می‌پندارند.

#### روایت دانای کل

<دانای کل> در فرهنگ واژگان آکسفورد چنین معنی شده است:

1. دانستن همه‌چیز، همه‌چیزدانی، بی‌نهایت‌بودن دانش؛ الف) معنای صریح: بالاخص منتسب به خداوند ... ب) معنای اغراق شده: داشتن دانشی جهانی یا بسیار گسترده ...

2. اسم فرد یا موجودی همه‌چیزدان: مشخصاً مرتبط یا منتسب به پروردگار، خدا ...

به‌همین ترتیب، «روایت دانای کل» هم دربرگیرنده‌ی هر دو توانایی رب‌النوعی راوی است؛ توانایی رفتن به همه‌جا و توانایی تصاحب قدرت و تسلطی که از آگاهی نامتناهی ناشی می‌شود. اگر راوی دانای کل باشد همه‌چیز را می‌داند، اما طی کنش بازنمایی [وقایع داستان] مجبور می‌شود حیطه‌هایی از آگاهی‌اش را برای روایت برگزیند و مابقی را کنار بگذارد. راوی قادر خواهد بود به صدای بعضی از شخصیت‌ها اجازه‌ی بروز بدهد و به بعضی نه.

وقتی در روایتی، راوی یکی از شخصیت‌ها باشد واضح است که فقط می‌تواند بعضی چیزها را روایت کند. علی‌القاعده، وقتی راوی در جایی حاضر نباشد نمی‌تواند مستقیماً آن را روایت کند. او نمی‌تواند آنچه را که افراد در سر دارند، آنچه که بدان فکر می‌کنند و در رویای آن‌هاست، روایت کند. گاهی مانند چرخش پیچ (1989)، اثر هنری جیمز، شاید آنچه در سر راوی می‌گذرد با «واقعیت» موقعیت‌هایی که او در آنها قرار دارد کاملاً مغایر باشد، ولی راوی دانای کل که شخصیتی درون خود روایت نیست هر جا که بخواهد می‌رود به بعضی صحنه‌ها می‌رود و به بعضی نه، به دوره‌های زمانی خاصی سرگ می‌کشد و به بعضی دیگر نه، به ذهنیت شخصیت‌ها، به موقعیت‌های رب‌النوعی، و به بالا و پایین حوادث روایت. راوی دانای کل می‌تواند برای نقل مطلب مورد نظر، بیان که یا از قالب شخصیت داستانی فراتر بگذارد، از یک صدای روایی استفاده کند.

در میبل مارچ راوی دانای کل است؛ او وضعیتی رب‌النوعی اتخاذ می‌کند، حوادث را برمی‌گزیند و تعیین می‌کند که چطور نقل شوند و خواننده را چنان نزدیک صحنه‌ها می‌برد که احساس کند راوی درون همین صحنه‌ها است. همچنین راوی دانای کل می‌داند که روایت کجا و چطور به پایان می‌رسد.

در روایت‌های مکتوب، چنین تعبیری به‌لحاظ عقلی قابل قبول است. روایت‌های مکتوب به‌سادگی این امکان را به روایان می‌دهند که به داخل ذهنیت شخصیت‌ها بروند. از سوی دیگر، در روایت‌های سینمایی این نوع همه‌چیزدانی چندان سهل‌الوصول نیست. ماهیت فیلم چنان است که فقط می‌تواند امور آشکار را عرضه کند.

البته، ممکن است صدای راوی روی تصویر بتواند به‌کمک تصاویر و گفت‌وگوها چنین تأثیر روان‌شناختی‌ای ایجاد کند ولی مشخصاً قدرت دانایی کل در فیلم به‌اندازه‌ی داستان مکتوب نیست. از همین رو، ماهیت دقیق روایت دانایی کل در متون سینمایی به‌هیچ وجه تثبیت شده نیست. این نکته را می‌توان با تقابل دو وجه بنیادین روایت سینمایی مشخص‌تر کرد: نماهای بلند پیوسته و نماهای تدوین‌شده‌ی مقطع.

عمده‌ی فیلم‌ها مبتنی بر روشی روایی‌اند که مشتمل است بر زنجیره‌ای از «نما»های منفرد با مدت‌زمان‌های نسبتاً کوتاه. برای مثال، اگر در صحنه‌ای دو نفر مشغول صحبت‌کردن باشند، هر نما از هر یک در حال بیان گفته‌هاشان، به‌طور متوالی تا پایان صحنه بر پرده ظاهر می‌شود. سپس ممکن است به صحنه‌ای دیگر برش بخورد. این برش از فردی به فردی دیگر، از گفته‌ای به گفته‌ی دیگر و در نهایت برش به صحنه‌ای دیگر، نمونه‌ای از روایت دانایی کل است. روایت دانایی کل که در آن، انتخاب این که چه چیز برای تماشاگران تصویر شود توسط عامل روایی‌ای انجام می‌شود که بالقوه می‌تواند ما را به هر صحنه‌ای ببرد. پس همچون رمان و آفرینانه، در فیلم نیز روایت نقشی حیاتی دارد چون یک «زنجیره‌ی منطقی» می‌آفریند که در آن تماشاگر دائماً از صحنه‌ای به صحنه‌ی دیگر برده می‌شود، نه این که به صحنه‌ها اجازه داده شود مدت‌ها ادامه یابند یا به‌شکل ناراحت‌کننده‌ای از پی هم بیایند.

اغلب اوقات نمونه فیلم‌هایی وجود دارد که دارای روایت نسبتاً محدودشده‌ای هستند. برای مثال، در محله‌ی چینی‌ها (1973)، اثر رومن پولانسکی، تقریباً هیچ صحنه‌ای وجود ندارد که از حضور یا مجاورت بلافصل شخصیت اصلی جیک گیتس (جک نیکولسون) به دور باشد. حتی در چنین حالتی نیز این فیلم‌ها مبتنی بر توانایی برش مستقیم از یک صحنه به صحنه‌ای دیگرند. اما به هر حال، بعضی از فیلم‌ها چیزهایی هم به این فرایند بنیادین می‌افزایند. چنین فیلم‌هایی به جای سرهم‌کردن مجموعه‌ای از نماهای منحصراً کوتاه، از «نماهای بلند» استفاده می‌کنند. این مسئله ایجاب می‌کند که یک صحنه‌ی کامل، صحنه‌ای که دربرگیرنده‌ی حجم مشخصی از فضا و مکان باشد، بدون قطع و با یک دوربین و بدون برش به نماهایی دیگر گرفته شود. شاید مشهورترین نمونه‌ی چنین چیزی نمای آغازین فیلم نشانی از شر (1953) باشد که به‌شکلی محسوس بلند است و تکنیک‌اش بعدها در نمای آغازین فیلم بازیگر (1992) ساخته‌ی رابرت آلتن باز تولید شد.

در نشانی از شر، نما با کلوزآپی از یک دست آغاز می‌شود که روی بمبی ساعتی در ماشین قرار داده می‌شود. نما بدون وقفه ادامه می‌یابد و گریز بمب‌گذار را دنبال می‌کند، و سپس سفری کوتاه با ماشین به شهری کوچک در مرز مکزیک و بعد گذر از مرز را به تصویر می‌کشد و فقط برای پی‌گیری گفت‌وگوهای دو تازه‌ازدواج کرده توقف می‌کند. این سکانس به‌خاطر مهارت تکنیکی‌اش ستوده شده ولی تأثیر این نمای بلند آن است که احساس می‌کنیم دوربین می‌تواند تقریباً همه‌جا برود. بدین‌ترتیب، بار دیگر روایت تقریباً دانایی کل است. شاید از خود بپرسیم چه بدیل [سینمایی‌ای] به دانایی کل نزدیک‌تر است:

دوربین جست‌وجوگر نمای بلند یا دوربین‌های به‌دقت تنظیم‌شده‌ی نماهای کوتاه؟ از یک بابت چنین چیزی اصلاً اهمیت ندارد، چون فیلم‌های دارای نماهای بلند نیز نهایتاً مجبورند به نماهای جدید و کوتاه برش بزنند، همان‌طور که فیلم نشانی از شر به‌هنگام انفجار بمب چنین می‌کند. ولی با این حال چنین پرسشی جالب توجه است زیرا نشان‌گر محدودیت هر دو این فرایندها در آن چیزی است که می‌توانند به ما بگویند. به نظر می‌رسد این روایات همه‌چیز را به ما نشان می‌دهند، به نظر انعطاف‌پذیر می‌رسند ولی در هر دو مورد چیزهای بیرون‌مانده‌ی زیادی وجود دارد.

دوباره، این هم می‌تواند نمونه‌ای از «متن رئالیستی کلاسیک»، یا به‌تعبیر عام‌تر «بازنمایی»، انتخاب بعضی جزئیات و نه دیگر چیزها باشد؛ اما در عین حال تسهیل‌کننده‌ی روابط معناداری است که ضمن مشارکت انسانی فاش می‌شوند.

نمونه‌ی فیلمی هر چه باشد، شاید بیش از هر نمونه‌ای از داستان مکتوب، ما را به پرسیدن این پرسش تشویق کند که آیا تماشاگر/خواننده به‌راستی در داستان‌ها چنان جدي دست به انتخاب می‌زند که بتوان [آن را] موازی با «واقعیت» دانست. مسلماً روایت به‌گونه‌ای حوادث و گفتار شخصیت‌ها را سامان می‌دهد که تنها منظره‌ی به محتویات و معانی روایت بگشاید؛ همچنین زنجیره‌ای از حوادث را به دست می‌دهد تا چنین به نظر برسد که توسط علتی منطقی به انگیزش درآمده‌اند؛ ولی آیا خوانندگان باید چنین چیزی را تقریباً به‌تمامی به‌عنوان امری «واقعی» یا «عینی» بپذیرند؟

رئالیسم و صداها‌ی روایت

مقاله‌ی دیوید لاج در سال 1981 در مورد میدل مارچ مفهوم «متن رئالیستی کلاسیک» را با چنان پرسش‌هایی به انتقاد می‌گیرد.

لاج بر تعامل محاکات تقلیدمدارانه و صدای شاعر یا راوی صحنه می‌گذارد و آن را بسیار جدی می‌گیرد. او فهم خود از تمایزهای کلاسیک را در چارچوبی برگرفته از آثار نظریه‌پرداز روس، میخائیل باختین، تجدید سامان‌دهی می‌کند. از نظر باختین، رمان شکل جالبی از روایت است زیرا «چندبانی» است، و این بدان معناست که رمان‌ها برساخته‌ای از انواع صداهای مختلف‌اند که بعضی‌شان ممکن است گاهی در رقابت با هم باشند. تا این جا، آن نگاه‌هایی به روایت را مطرح کردیم که معتقدند رمان تحت سلطه‌ی صدای راوی است، ولی باختین عنوان می‌کند که چنین سلطه‌ای یک نتیجه‌گیری قابل پیش‌بینی نیست و به‌هیچ وجه مسلم نیست که صدای راویانه بتواند همه‌ی شخصیت‌ها را کنترل کند و لزوماً هم چنین نیست که صدای راوی همیشه از صدای شخصیت‌ها متمایز باشد.

گاهی این همپوشانی صداها می‌تواند به‌نفع راوی باشد. هر خواننده‌ی میدل مارچ از میزان نفرتی که راوی به شخصیت رزاموند ابراز داشته به تنگ می‌آید و این نفرت آشکارا به درون گفتار و رفتار رزاموند هم جاری می‌شود. گاهی مرز تفکیک پایان شرح راوی دربارهی رزاموند و آغاز اظهارات منزجرکننده‌ی رزاموند محاکات تقلیدمدارانه بسیار محو می‌شود. با این حال، همان عملکرد علیه تسلط راوی نیز صورت می‌گیرد. لاج سخت می‌کوشد نشان دهد که موقعیت‌های متعددی در میدل مارچ وجود دارد که محاکات تقلیدمدارانه و صدای راویانه همپوشانی می‌کنند و نتیجه‌ی چنین چیزی آن است که صدای شخصیت به‌جای صدای راوی رو بیاید. برای مثال، در لحظه‌ای کلیدی در این رمان، لادیسلاو به ملاقات دوروتی می‌رود در حالی که آقای کازابون حضور ندارد. نکته‌ی پراهمیت در مورد این صحنه آن است که صداهای لادیسلاو، دوروتی و راوی به‌نوعی در کشمکش با هم قرار می‌گیرند.

دوروتی بلافاصله گفت: «غالب اوقات در این فکر بودم که چقدر دوست دارم تو را دوباره ملاقات کنم. شمار چیزهایی که به تو گفته‌ام برایم غریب می‌نماید.»

ویل در اعماق احساساتش از این که در حضور موجودی است شایسته‌ی عشقی تمام‌عیار، رضایتی ناگفتنی حس کرد و گفت: «همه‌شان را به یاد دارم». فکر می‌کنم احساساتش در آن لحظه در اوج کمال بود، چرا که ما می‌رندگان هم لحظات الهی‌ای از آن خود داریم، آن‌هنگام که عشق در کمال معشوق به رضایت می‌رسد. (الیوت، 1956 ص. 398)

شور و شعف صحنه، از جمله اشاره به ملاقات لادیسلاو و دوروتی در رم طی ماه عسل نافرجام دوروتی، از طریق این مسئله که لادیسلاو در غیاب شوهر دوروتی به دیدن او می‌رود، بیان می‌شود. کلمات دوروتی حاکی از تعهد، ولی مبهم‌اند: او نزدیکی‌اش به لادیسلاو را امری تماماً فکری و عقیدتی می‌داند، اما کلماتش و نیز واژه‌های لادیسلاو نشان‌گر اعماق این رابطه‌اند. راوی که خطاب به خواننده‌ی نوعی قرن نوزدهم سخن می‌گوید می‌کوشد افکار لادیسلاو را به‌عنوان چیزی «کامل و تمام‌عیار» نشان دهد. در واقع راوی، که معمولاً در امور اخلاقی مقتدرانه عمل می‌کند، به جای آن که بگوید «می‌دانم» می‌گوید «فکر می‌کنم». در نتیجه‌ی این اوضاع و صداهای در حال کشمکش، راوی در تلاش برای اعمال کنترل بر سناریوی افشانشده ناکام می‌ماند.

این نظرگاه دربارهی چندبانی بودن، تلویحاً نکته‌ای مهم دربارهی روایت‌های رمان و شیوه‌های عرضه شدن این روایات به خواننده بیان می‌کند. از چنین منظری، رمان صرفاً روایتی ساده نیست که محکوم به یک خوانش باشد، بلکه سرشار از صداهای مختلف است که رقابت بالقوه میان آنها اجباراً به همپوشانی می‌انجامد. افزون بر این، همچنان که دانای کل بودن صدای راوی در نتیجه‌ی همین همپوشانی با دیگر صداهای متن تا حدودی به پرسش گرفته می‌شود، عواقب جالب توجهی هم نصیب خوانندگان می‌شود. خوانندگان اجازه می‌یابند در مناسبترین جای ممکن برای خود اقتدار بجویند؛ که این غالباً توأم با سرپیچی از احکام راوی است. لاج ضمن به چالش گرفتن اعتقاد بنیادین «رنالیسم کلاسیک»، تأکید می‌کند که حتی در رمان‌هایی که ادعای رئالیستی (واقع‌گرا بودن) دارند نیز معنا بالقوه چندگانه است. ایده‌ی «متن رئالیستی کلاسیک» مبتنی بر این فرض است که از روایتی همچون میدل مارچ فقط یک معنای مؤلفانه [مقتدرانه] می‌توان بیرون کشید و یکی از دلایل چنین امری آن است که رئالیسم نه دریافت دقیق امر واقع، بلکه صرفاً یک عرف و سیاق است.

اجازه دهید در مورد معنای تلویحی چنین چیزی برای هر نظریه‌ای در مورد معنا صریح باشیم. از نظر باختین، دیالوگ وجهه معین نشانه‌های رد و بدل شونده میان انسان‌هاست و چنین ایجاب می‌کند که همیشه میان کاربران نشانه رابطه برقرار باشد، اگرچه کاربر نشانه فکر کند دیالوگی با دیگری ندارد. علاوه بر این، همان‌گونه که پتیلی و پونزیو نشان می‌دهند، این رابطه‌ی میان نشانه‌ها گریزناپذیر است: از نگاه باختین، دیالوگ نتیجه‌ی ابتکار عملی دلخواهی نیست بلکه بر ما اعمال می‌شود؛ چیزی است که بدان محکومیم. دیالوگ نتیجه‌ی گشودگی به روی دیگری نیست، بلکه نتیجه‌ی عدم امکان بسته‌بودن است.

واضح است که رابطه‌ی میان نشانه‌های دخیل در داستان روایی متفاوت است از دیالوگی که کاربرد نشانه در جایی دیگر را مشخص می‌کند. اما میان دیالوگ و روایت رابطه‌ای نزدیک برقرار است. هیرشکوپ با فرض گرفتن آراء مک‌اینتایر و سگری، استدلال می‌کند که دیالوگ میان دو فرد می‌تواند از منظری بیرونی در چارچوب مضمونی روایی همچون «غیبت‌کردن»، «سوء تفاهمی خنده‌دار در مورد انگیزش هر یک»، «سوء تعبیری تراژیک» و امثالهم درک شود.

در چارچوب کندوکاو زیباشناختی روایت، چنین چیزی از تعامل صداها نظیر تعامل میان راوی و شخصیت خبر می‌دهد؛ با این حال برای افراد دخیل در دیالوگ که شامل افراد داستانی هم می‌شوند، نشانه‌هایی که بین‌شان رد و بدل می‌شود ملموس و انضمامی‌اند، این نشانه‌ها خود مصالح جهانی اجتماعی‌اند که افراد در آن زندگی می‌کنند؛ نشانه‌هایی که به ما می‌گویند چه چیز حقیقی است، چه چیز دردناک است، چه چیز سودمند است و چه چیز مطرح. به عبارت دیگر، نشانه‌های دخیل در دیالوگ «تاریخ‌مند» هستند.

بنابراین، صداها و چندگانه‌ی روایت فقط مسئله‌ی ارجحیت هنری نیستند که صرفاً برای فعالیت‌های آکادمیک مورد تحلیل قرار بگیرند. نشانه‌ها را نباید خودبسنده دانست بلکه باید آنها را در حال فعالیت در دیالوگی در نظر گرفت که خود لزوماً محل رقابت و جدل است. همین نکته است که گرایش‌های آشکارا فردگرایانه را به‌مخاطره می‌اندازد از جمله شکل‌های جزئی ژانری همچون رمان تربیتی.

هیرشکوپ اشاره می‌کند: «در متون باختمین، بازنمایی رمان‌وار به‌عنوان دیالوگی تعریف می‌شود که تضمین می‌کند امر کاملاً درونی و محرمانه از روایت‌های پیرامون آن جدا نمی‌شود بلکه در آن گم می‌شود». جای تردید نیست که علی‌رغم تلاش آشکار میل مارچ برای کنترل نقش راوی در رمان، در این اثر نیز می‌توان نکته‌ی فوق‌الذکر را یافت. در واقع اگر این گزاره را بپذیریم که رمان وابسته است به طرح‌ریزی هویت‌های وابسته به ملیت، طبقه، جنسیت، حرفه یا حتی وابسته به نظرگاه‌ها و جایگاه فرد در جهان و نسبت‌اش با دیگری است، پس رمان به‌عنوان فرمی [مبتنی بر] «منطق گفت‌وگویی» نمی‌تواند از گرایش به امر «تاریخی» بگریزد؛ نمی‌تواند از ثبت روابط نشانه‌ها با یکدیگر یا روابط صداها با یکدیگر حذر کند و صرفاً به‌سادگی افراد را شرح دهد.

#### روایت با چرک زیر ناخن‌هایش

همچنان که دیدیم، گرچه بحث‌های پیرامون رابطه میان راوی دانای کل، «عینیت» و رئالیسم در روایت کاملاً هدایت‌گردند، ولی در نهایت ناشایانه طرح‌ریزی شده‌اند. ذکر دو نکته‌ی دیگر، این ناشایانه‌بودن را به‌خوبی تصویر می‌کند. اول این که نخستین نمونه‌های ارائه شده از روایت برای «اثبات» ارتباط میان دانای کل و «عینیت» اغلب ناشایانه انتخاب شده‌اند. راوی دانای کل، به‌ویژه در رئالیسم قرن نوزدهم، به نسبت آنچه بحث‌های پیرامون متن رئالیستی کلاسیک ادعا می‌کند، معمولاً عامل متنی بسیار عمیق‌تری است. بنا به استدلال لاج، در بافتی که اندکی متفاوت از مقاله‌ی فوق‌الذکر باشد، متداول‌ترین نوع راوی بیشتر از آن که «دانای کل» باشد «مزاحم و نفوذی» است؛ چنین راوی‌ای، همچون اجدادش در روایات شفاهی، با «روزی روزگاری» می‌آغازد یا روایت را به‌سبک اودیسه شروع می‌کند و یا همچون کم‌دین‌های سرپایی که می‌گویند «می‌خوام به داستان براتون بگم»، مستقیماً «خواننده‌ی گرامی» را خطاب قرار می‌دهد؛ همان‌گونه که میان رمان‌نویسان قرن نوزدهمی، از جمله جرج الیوت، متداول بود. این نکته یادآور اشاره‌ی بروئر است که می‌گفت به‌منظور «آمادگی» کودک برای روایت، هم وجود نوعی عامل انسانی لازم است و هم حضور منظر راوی.

دیگر وجوه پراهمیت روایت هنگامی آشکار می‌شود که آن‌دسته روایت‌هایی را در نظر بگیریم که می‌کوشند دیالوگ یا «حاوی صدا بودن» را پاک کنند. در واقع، به نظر می‌رسد تلاش‌های ویژه برای از بین بردن این «مزاحمت» [راوی] و گرایش به «عینیت» صرفاً نقش راوی را باز یافت می‌کند. رئالیسم اروپایی در کارهایی متنوع نظیر آثار استاندال و جرج الیوت نه‌تنها برای اجرا و ارائه‌ی «عینی» سخت در تلاش است بلکه بر نقش‌کنش عقلانی و فردی در روابط اجتماعی نیز تأکید می‌کند. با این حال، به‌ویژه در فرانسه، آراء هیپولیست تین (183893) تأثیری بر جا گذاشت که باعث تغییر نقطه‌ی تأکید رئالیسم قرن نوزدهم شد. آراء پوزیتیویستی تین در عرصه‌ی روان‌شناسی، تاریخ، فلسفه و نظریه‌ی ادبی در پی تأکید بر عقلانیت فردی نیستند بلکه نقش دائمی وراثت و محیط در زندگی انسان را فاش می‌سازند.

نتایج این تأثیرگذار تین را می‌توان به‌راحتی در جنبش مشهور به «ناتورالیسم» که در رمان‌ها و نوشته‌های انتقادی زولا تجسم یافت، جست‌وجو کرد. آن‌دسته از رمان‌های زولا که به سرگذشت خانواده‌ی روزن ماکار مربوط می‌شوند، فرجام خانواده‌ی عریض و طویل را پی می‌گیرند و مایل‌اند علاوه بر تشریح پر از جزئیات روابط اجتماعی، نشان دهند که چطور روابط انسانی و قوانین آن در محیطی مفروض، حوادث را رقم می‌زنند. مثلاً رمان کلیدی این مجموعه، ژرمنیال (1885)، اجتماع معدن‌چینی را نشان می‌دهد که در برابر علایق متخاصم بورژوازی و پرولتاریا دوبره شده‌اند؛ دو گروهی که در

مخمسه‌ي منابع طبيعي مورد نياز براي وجود صنعتي شده گرفتار آمده‌اند. در اين صورت بندي، ناتوراليسم تجسم غلبه بر صدهاي انفرادي نبروهاي بي‌شمار اجتماعي و طبيعي است که به نظر مي‌رسند صدای روايي را حشو و زايد مي‌نمايانند و يا نقش آن را به شارح فرو مي‌کاهند.

گرچه «رناليسم» و «ناتوراليسم» اصطلاحاتي به‌شدت خاص در مطالعات روايت‌اند و نمي‌توان آنها را در اصطلاحات متناظرشان در گفتمان فلسفي بررسي کرد، همين تفاوت‌هاي موجود ميان آن چيزهايي که اين دو واژه بدان اطلاق مي‌شوند بسيار روشن‌گر است. توسعه و گسترش ناتوراليسم از درون رناليسم نشان‌دهنده‌ي نکته‌اي مهم در مورد روايت است، به‌ويژه هنگامي که ناتوراليسم تغيير مکان داد و به بافت ادبي نسبتاً جوان ايالات متحده راه يافت. آمريکا در اواخر قرن نوزدهم، به‌ويژه از طريق رمان‌ها و نقدهاي ويليام دين هاوِلز، شاهد جريان‌هاي رنالستي در روايت بود که همگام با جريان‌هاي متناظرشان در اروپا رشد کرده بودند؛ سپس اين جريان‌ها به شکل روايي‌اي منجر شدند که اسم خاص آن «ناتوراليسم آمريکايي» است. در دوران اتوماتيزه و صنعتي شدن سريع، استعمار روزافزون سرمايه‌داران و مهاجرت توده‌اي، «ناتوراليسم آمريکايي» همصدا با متناظر اروپايي‌اش در پي انجام دو چيز بود. نخست خواهان ترسيم شور و شغف‌هاي عظيم مردم معمولي بود که اغلب عمري کوتاه و مشقت‌بار داشتند ز ننگي‌هايي متأثر از عوامل وراثت و محيط که غالباً خود افراد کاملاً از آن بي‌خبر بودند. اين طغيان عليه «نزاکت و اشرافيت» از طريق ترسيم واقعيت‌هاي زمخت، به ماندگارترين شکل ممکن در آثار نويسنده‌ي ناتوراليسم، فرانک نوريس، بيان شده که اعلام کرد سيک‌هاي قديمي رناليسم رو به زوال‌اند: «رناليسم پيش‌نويس و جزيي است؛ درام شکسته‌شدن فنجان چاي است، تراژدي اتفاق افتاده در حين پياده‌روي، هيجان رسيدن پيامي در بعداز ظهر، ماجراهاي دعوتي براي ملاقات». دوم، ناتوراليسم در پي ترسيم بي‌طرفانه‌ي شور و شغف واقعي، از طريق سيک‌منثوري است که «شفاف» است؛ بدین معني که با مصنوع‌بودن خود مقابله کند و بدون ارائه‌ي تفسير، موضعي «ضد سيک» يا «بي‌سيک» اتخاذ کند.

پرواضح است که هدف دوم ناتوراليسم‌ها با شکست مواجه شد، به‌ويژه در آثار خود نوريس که جست‌وجويش در پي سبکي شفاف، با نثري که به‌طور نامفهوم‌ي ملودراماتيک بود، ناکام ماند. اما اين شکست مانع از اين نشد که اين روايت‌ها به جست‌وجويشان براي هدف ديرينه‌ي عرضه‌ي صدای خاص آمريکايي در ادبيات پايان دهند. در دوره‌ي بعدي، دوران مابعد ناتوراليسم که از دهه‌ي 1920 آغاز شد، اجماع نظرات انتقادي در مورد آثار نويسنده‌ي آمريکايي ارنست همینگوی اين بود که سيک نوشته‌هاي او چنان است که نه درباره‌ي جهان دروغ‌پردازي مي‌کند و نه از درون به آن خيانت مي‌ورزد.

روايت‌هاي همینگوی کماکان به عنوان آثاري که نثر آنها بيان‌گر تلاش براي ترسيم جهان‌هاي واقعي و داستاني بدون حشو و زوايد، با ناچيزترين روش ممکن و با حذف صدای مداخله‌گر راوي است، مورد ستايش واقع مي‌شدند. يکي از عوامل تأثيرگذار بر اين روش، انضباط کار روزنامه‌نگاري بود؛ همینگوی کار نوشتاري‌اش را با روزنامه‌نگاري آغاز کرد و تا اواخر عمرش هم براي روزنامه‌ها مطلب مي‌نوشت. غير از اين، روزنامه‌نگاري مروج سيک «زمخت» و عاري از حشوي شد که از طريق همینگوی تأثير به‌سزايي بر روايت آمريکايي گذاشت.

نوشتار «زمخت» يا «بي‌احساس» [هاردبويلد 1] رفته‌رفته با نوعي از روايت به‌شدت عامه‌پسند پيوند پيدا مي‌کرد: تریلر يا داستان جنائي. با اين که عموماً تصور مي‌شود نوشتار جنائي هاردبويلد در قياس با روايت‌هايي که جوايز ادبي مي‌برند «غير واقع گرايانه» ترند، اين آثار کماکان حاصل تلاش براي ترسيم «واقعيت»‌اند. آثار همینگوی نقش مهمي در تبلور سيک هاردبويلد در روايت‌هاي جنائي پس از دهه‌ي 1920 داشت، مثلاً داستان کوتاه او با نام قاتل‌ها، که در 1928 منتشر شد، دو قاتل اجير شده را نشان مي‌دهد که به يك غذاخوري مي‌روند تا مشتري‌اي را که قرار است براي شام به آن‌جا بيايد به قتل برسانند. مانند نمونه‌اي زير که از اول داستان ارائه خواهيم کرد، باقي روايت اين داستان نيز تحت سيطره‌ي ديالوگ قرار دارد و کنش‌ها در کمترین حالت ممکن‌اند.

در رستوران هنري باز شد و دو مرد داخل شدند.

پشت پيشخوان نشستند.

جرج از آنها پرسيد: «چي مي‌خورين؟»

يکي از مردها گفت: «نمي‌دونم. ال، تو چي مي‌خواي بخوري؟»

ال گفت: «نمي‌دونم. نمي‌دونم چي مي‌خوام بخورم.»

در وهله‌ی اول به نظر می‌آید با يك ديالوگ‌نویسی ناشیانه و ثقیل مواجهیم که در آن ال با بی‌خیالی و بلا تکلیفی عبارات همراهِش را تکرار می‌کند. واضح است که این گفتارها ادبی و صیقل‌خورده نیستند. وقتی معلوم می‌شود که این دو قاتل اجیر شده‌اند، این گفت‌وگو معنای بیشتری پیدا می‌کند. برای این دو نفر، غذا اصلاً اهمیتی ندارد. اما اعتبار این دیالوگ بدقواره، به دلیل شباهتش به تردیدها و ماهیت ظاهراً بی‌هدف گفتار روزمره افزایش می‌یابد.

به همین دلیل، فقدان صیقل و تزئین این دیالوگ تلاشی است برای دربر گرفتن رئالیسم؛ در واقع بی‌هدفی معنا یافته و تکرار شدن بعضی از عبارات در داستان قاتل‌ها، دقیقاً از همان نوعی است که در روایت‌های رئالیستی معاصر چه به شکل مکتوب در آثار رمان‌نویسی همچون جورج وی. هیگنز و چه به شکل فیلمی در آثار کولنتین تارانتینو، فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان، و مقلدانش به چشم می‌خورد.

این نکته که بعضی از روایت‌پردازان بر جنایت و ژرفناهی پایین‌تر جامعه متمرکز می‌شوند چیزی که پیش از این حفاظت از قصه‌های خوار شده به عنوان اموری کلیشه‌ای و عامه‌پسند محسوب می‌شد لزوماً به معنای رها کردن صحت و وفاداری به واقعیت نیست؛ از نظر بسیاری، سببیت زندگی ذاتاً مناسب رئالیسم است.

ریموند چندلر در تفسیری بر نخستین عرضه‌کنندگان روایت هاردبویل، به‌ویژه دشیل همت که در همان آغاز شهرتی در مجلات عامه‌پسند آمریکایی دهه‌ی 1920 به هم زده بود، گفت: «> همت [قتل را به همان کسانی بازگرداند که به‌دلیلی خاص مرتکب آن می‌شوند نه فقط برای این که جنازه درست کنند قتل با ابزاری که در دست دارند، نه با اسلحه‌های پرزرق و برق مخصوص نول، زهر و ماهی مسموم.<

در این عبارت می‌توان طنین همان طغیان ناتورالیستی علیه نزاکت و اشرافیت را شنید، البته سبک منثور دوم بسیار محتاطانه‌تر از قبلی بود. برجسته‌ترین مشخصه‌ی سبک زمخت هاردبویل جملات کوتاه آن است. این جملات اغلب عاری از صنایع ادبی و قید هستند و باقی‌واژه‌هاشان هم عموماً از زمره‌ی واژگان زبان روزمره‌اند، نه اصطلاحات متکلف ادبیات؛ پس مثلاً «گفت» جای «تصریح کرد»، «بیان کرد» و «اعتراض کرد» را می‌گیرد. اسم‌های مورد استفاده معمولاً عینی و قابل شناخت‌اند در حالی که صفات به کار گرفته شده عموماً غیردقیق‌اند مانند «خوب»، «روشن» یا «بزرگ». فعل‌ها هم به حداقل کاهش می‌یابند و بیشتر مبتنی بر فعل «است» هستند. بخشی از قتل زمستانی، داستانی از فردریک نبل، نویسنده‌ی داستان‌های هاردبویل مجلات عامه‌پسند، می‌تواند به‌خوبی نشان‌گر این سبک گسسته و کمینه‌ای باشد:

فصل شخم تمام شده بود و آگوست اشنورل وسط خیابان پشت مزارع قدم می‌زد تا به کارخانه‌ی میخ‌سازی رسید، نگاهی به آن انداخت، با بی‌خیالی پیش خود غرغر کرد و دوباره برگشت و راهی فلمینگ شد. شیء تیره‌ای را دید که روی پشته‌ای برف افتاده، وقتی آن را برداشت فهمید که کلاهی تیره است. شانه‌اش را بالا انداخت و خواست آن را ببیند که چیز دیگری را در همان جا دید. خواست آن را بردارد ولی نشد. کمی محکم‌تر کشید و همین باعث شد که برف‌ها جا به جا شوند و او بفهمد که آنچه در دست گرفته بازوی آدمی است. مردی ساده و معمولی بود. به خود لرزید و آن را رها کرد؛ بازوی مرد دوباره مثل تکه چوبی سخت افتاد روی برف‌ها. به زانو افتاد و با دستکش‌های بدون پنجه‌اش شروع به کنار زدن برف‌ها کرد. چند دقیقه‌ای نگذشت که فهمید مردی زیر برف‌ها مدفون شده؛ می‌دانست که مرد مرده است.

سادگی گزینش واژه‌ها عامل سازنده‌ی ساختمان این جملات زمخت‌اند: «جملات قصه‌های هاردبویل عموماً عبارات ساده و بیان‌گری هستند که گاهی با يك رابط به هم متصل می‌شوند. به‌همین ترتیب، به‌ندرت اثری از بند وابسته به چشم می‌خورد، تا بدین‌ترتیب مشاهدات روایت‌گونه محوتر شوند. وقتی این جملات برای شرح وقایع یا کنش‌ها به کار می‌روند، کل فصل نزدیک به حوادث باقی می‌ماند؛ حوادثی که مستقیماً به‌ترتیب وقوع‌شان عرضه می‌شوند و عاری از تفسیرند. در نتیجه، ترسیم خشونت در قصه‌های هاردبویل که اتفاقاً به‌کرات نیز رخ می‌دهد، حسی از وارون‌پنداری، بی‌تفاوتی و کوتاهی در بیان حقیقت می‌دهد. به‌قول یکی از منتقدان «اگر حوادث اعجاب‌انگیز را طوری تشریح کنید که انگار هر روز در حیاط پشتی‌تان اتفاق می‌افتد، چنان تأثیر به‌سزایی به‌جا خواهید گذاشت که هزارهای پوهویی نمی‌تواند جایش را بگیرد.<

حوادث بدون تفسیر بیرونی و به ترتیب زمان «وقوع» ثبت می‌شوند. این سبک به تشریح اشیاء بی‌جان نظیر میز، اسلحه، دیوار، عتیقه‌جات توجه دارد، همان‌طور که به توصیف چیزهای جان‌دار، نظیر آدم‌ها، توجه می‌کند. مثلاً داستان‌ها و رمان‌های همت عموماً تعبیری بدون زایده از شهر، شکل و شمایل و ساکنانش ارائه می‌دهند؛ نمونه‌اش داستان خراب‌کردن کوفیکتال است که در آن، شیوه‌ی تشریح منحصر به اشاراتی گذرا به شخصیت‌های اصلی روایت است. به‌طور کلی نثر هاردبویل حتی زمانی که به روای / شخصیت اول‌شخصی همچون فیلیپ مارلو در داستان‌های چندلر مربوط می‌شود از تعمق بر افکار شخصیت پرہیز می‌کند و ترجیح می‌دهد کنش‌هایشان را شرح دهد و بدون تفسیر به بازتولید گفتار شخصیت‌ها بپردازد.

بدون شك، این وجوه از سبک هاردبویلد می‌کوشند از طریق گنجاندن توصیفات ضروری در روایت، مزاحمت نثر روایی را محدود کنند و بدین ترتیب «بیشتر محاکاتی شوند». نتیجه‌ی چنین چیزی، صحنه‌هایی می‌شود که تعویق با «راه فرعی» و «بی‌راهه» می‌آفرینند.

با این حال، اشتباه است اگر همچون بسیاری از آراء انتقادی درباره‌ی همینگوی تصور کنیم که روایت هاردبویلد «عینیت» را باز می‌نماید. تبانی اوگدون در نقدی قدرتمندانه از رئالیسم سبک هاردبویلد نشان داده است که چطور این سبک گرایش‌های واضح خود را پنهان می‌کند.

او تصریح می‌کند: «این به اصطلاح شخصیت رئالیستی این ژانر، حاوی این معنای ضمنی است که نویسنده‌ی هاردبویلد (و کارآگاهش) به لحاظ ایدئولوژیک منفک‌اند از آن چیزی که توصیف می‌کنند. در نتیجه، روای چنین سبکی نیز همچون رئالیسم قرن نوزدهم می‌کوشد از شخصیت‌ها و وقایع بازنمایی شده در روایت فاصله بگیرد و بر آن‌ها تسلط یابد».

تداوم رمان قرن نوزدهمی، این‌بار در قالب تلاش صدای روایانه برای پنهان ساختن تسلط مستبدانه بر «دیگری»<sup>۱</sup> اش ظهور کرد؛ بحثی که کماکان شکل استاندارد تحلیل روایت است. برای مثال، سوزان کین با استفاده از استعاره‌ای مربوط به معماری، نشان داده که رمان ویکتوریایی «ساختمان‌های الحاقی روایی»<sup>۲</sup> ای می‌سازد که اجازه می‌دهند شخصیت‌های غیرمنتظره، موضوعات غیرقابل طرح و حوادث تغییردهنده‌ی پیرنگ در جهان‌هایی داستانی ظاهر شوند که انتظار نمی‌رود آن‌ها را بپذیرند.

او می‌گوید: «خرس از بیماری، از کارگران، از دم و دستگاه پاپ، از غریبه‌های تیره‌پوست، ترس از فقرایی که در مجاورت بیت کشیش، خانه‌ها و کلوب‌ها با گرسنگی دست و پنجه نرم می‌کند و باغ‌های محصور تصویر دوران ویکتوریا از خود، ما را به کوچه‌های باریکی می‌کشاند که از میان پرچین‌ها می‌گذرد و به ساختمان فرعی «روایت» می‌رسد».

از نظر اوگدون، همین گرایش در روایت‌های هاردبویلد نیز ظاهر می‌شود، گرچه دیگر کمتر صراحتاً این کار را انجام می‌دهد و محدودیت‌های مکانی‌اش هم محو شده‌اند. او معتقد است به غیر از قهرمان روایت، دیگرانی که جهان داستان کارآگاهی هاردبویلد را مسکن خود قرار می‌دهند و آن را می‌آلایند، با توجه به مسئله‌ی افراط و مازاد تعریف می‌شوند: مازاد بو (بوی تعفن)، مازاد مایعات (عرق، اشک، استفراغ و غیره).

به نظر می‌آید این‌ها به قدر کافی مدارک علیه روایت هاردبویلد و «رئالیسم» ارائه کرده‌اند؛ اما این پایان ماجرا نیست. اوگدون قائل به یک آموزش‌باوری، تحریف و به حاشیه‌رانی گریز ناپذیر «دیگری»<sup>۳</sup> در این ژانر است، اگرچه وجوه بنیادین دیگری نیز در روایات (به‌طور عام) و سبک هاردبویلد (به‌طور خاص) وجود دارند که از این قضیه ممانعت به عمل می‌آورند. مسئله‌ی اصلی این است که خوانندگان از این تعویق‌های لازم برای «روایت» چه کسب می‌کنند.

چندلر معتقد است که برای خواننده اهمیت ندارد که در داستان کسی به قتل می‌رسد، ولی این برایش مهم است که او در لحظه‌ی مرگش سعی داشته گیره‌ی کاغذ را بردارد ولی نتوانسته است. پس روایت ساده‌ی حوادث در مرحله‌ی فروتر توصیف پر جزئیات قرار دارد. اگر نظر چندلر صحیح باشد، پس چیزی در این «انحراف از موضوع» در روایت وجود دارد که بالقوه برای خوانندگان لذتبخش است.

همسو با این نظر، لارزر زیف جمله‌ی زیر از رمان خورشید همچنان می‌درخشد. ارنست همینگوی را تحلیل کرده است: «بیرون در میدان، کیوترها بودند و خانه‌های زرد آفتاب‌سوخته، و من نمی‌خواستم کافه را ترک کنم» در وهله‌ی نخست زیف اشاره می‌کند که روای بدون اشاره‌ی صریح، احساساتش را آشکار می‌کند؛ نمی‌گوید که خوشحال است ولی می‌توان دریافت که چنین است و همین باعث می‌شود که نخواهد از کافه بیرون بیاید. دوم، نمی‌توان قاطعانه گفت که آیا این احساساتش ربط و ارتباطی به کیوترها یا خانه‌ها دارد یا نه و چرا این چیزها باید در این جمله پدیدار شوند. راحت‌تر و مقتدرانه‌تر آن است که بگوید: «خوشحال بودم»، ولی آیا این گفتار واقعاً می‌خواهد چنین چیزی بگوید؟

این نوع عدم قطعیت در رابطه‌ی میان عناصر «انحراف از موضوع» توصیفی، امری متداول در اقتصاد توصیف به سبک هاردبویلد است. در پایان فصل 25 از کتاب خواب بزرگ چندلر، مارلو در دفترش نشسته و مشغول فکر کردن درباره‌ی صحت و سقم اطلاعاتی است که به او رسیده: چهار جمله‌ی آخر این فصل چنین است: «کل روز را بهش فکر کردم. هیچ‌کس به دفتر نیامد. هیچ‌کس به من زنگ نزد. باران ادامه داشت».

آخرین جمله، گرچه علی‌الظاهر ربطی به باقی جملات ندارد، ولی ممکن است از طریق همجواری‌اش با جملات قبلی بدان‌ها مربوط شود. شاید این شرح درباره‌ی آب و هوا استعاره‌ای باشد برای وضعیت متشتت مارلو، ولی این خواننده است که باید جهش ارتباطی را انجام دهد و جملات را به هم پیوند دهد و چنین عملی هرگز نمی‌تواند نتیجه‌گیری‌ای از پیش معین باشد.

در نهایت، باز هم در همان موقعیت اولیه‌ای قرار گرفتیم که در ابتدا به بررسی تحلیل لاج از مفهوم «متن رئالیستی کلاسیک» پرداخته بودیم. حتی اگر بتوانیم نشان دهیم که روایت هاردبویلد تحت تسلط صدای راوی است، باز هم فرض این که صدای راویانه لزوماً همه‌ی شخصیت‌ها را برای همه‌ی خوانندگان کنترل می‌کند ممکن نخواهد بود چه این شخصیت‌ها به‌شکلی افراطی توصیف شده باشند و چه به حاشیه رانده شده باشند. این که «رئالیسم» تجسم‌گر نوعی تلاش اقتدارگرایانه‌ی شبه آگاهانه برای اعمال استاندارد باز‌نمایی روایت باشد، و سوسه‌کننده و از بسیاری جهات منطقی است؛ ولی قبول چنین چیزی به‌منزله‌ی آن است که ثبات و تملک غیر قابل تغییر نشانه‌ها را بپذیریم. به‌طور خلاصه، نشانه‌هایی که بر سازنده‌ی روایت‌اند دائماً به روی دیگر نشانه‌ها گشوده‌اند: هیچ اقتداری صاحب این نشانه‌ها نیست و نمی‌تواند آن را برای استفاده‌ی خود کنترل کند. فرایند تفسیر نشانه‌ها و راه‌های دستیابی به «واقعیت» نمی‌تواند تماماً محدود شود، چه توسط مؤلفی اخلاق‌گرا و چه توسط راوی مداخله‌گر و مزاحم. در واقع، مشخص است که آن روایت‌هایی که خواهان رفتن به «فراسوی» رئالیسم‌اند متوجه نکته‌ی فوق‌الذکر شده‌اند.

پانوشت:

1. Hardboiled: در لفظ به‌معنی زمخت و بی‌احساس است، اما به نوعی داستان‌های عامه‌پسند جنایی نیز اطلاق می‌شود که بیشتر از آن که بر معما استوار باشند، مبتنی بر کنش‌های فیزیکی‌اند. م.

زیباشناخت

نظریه‌ی شخصیت: واقع‌گرایی در...

## نظریه‌ی شخصیت: واقع‌گرایی در مقابل نشانه‌شناسی

ابوالفضل حری

مقدمه

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

اشخاص ریمون کنان

در حالی که مطالعه‌ی رخدادهای داستان و روابط میان آنها در بوطیقای معاصر به‌طرزی چشمگیر مورد امعان نظر قرار گرفته، نظریه‌ی نظام‌مند، نافر و کاستنی 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 اومانیسیم 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.» (، 1974 ص 95) 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 (، 1963 صص 313) 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 پیش‌انسانی مستتر در تمام گونه‌های فردی تأکید کرد. ساروت امیدوار است که خواننده‌اش در مایعی به ناشناختگی خون، در ماگمای 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 1914 خود به ادوارد گارنت علیه جوهره‌ی نخنماشده‌ی انسان اعتراض، و اعلام کرد:

چندان اهمیتی نمی‌دهم که زن چگونه احساسی در معنای متعارف این کلمه 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 آنچه که او هست بدون وجود انسانی، روانی و جسمی ...

(آلدوس هاکسلی، 1932 ص 198)

دی. اچ. لارنس در کنار انکار فردیت به نفع کربن، یعنی عنصر مستتر غیر انسانی 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. در آثار دیگر رمان‌نویسان 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 آنها را بدان‌گونه که بر ذهن فرود می‌آیند، به رشته‌ی تحریر در آورد (1953 صص 1535). 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 همی <من‌ها> قرار گیرد. <من> یک گروه است که با هم کار می‌کنند (1974 ص 387). اگر شخص یک سیلان پایدار یا گروهی است که با هم کار می‌کنند، مفهوم شخصیت دچار تغییر یا ناپدید می‌شود و <خود ثابت کهنه> از هم وامی‌پاشد.

بنابراین نویسندگان جدید 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، چرا که آنان به جهان‌بینی‌ای وفادارند که مرکزیت را از انسان می‌گیرد و با مفاهیم فردیت و ژرفای روان‌شناختی از در مخالفت بیرون می‌آید:

تأکید بر نظام‌های بینافردی و قراردادی که از حد فرد فراتر می‌روند، و فرد را به‌صورت فضایی در می‌آورند که در آن به جای جوهره‌ی فردیت‌یافته، نیروها و رخدادها با یکدیگر تلاقی دارند، انکار مفهوم غالب شخصیت را در رمان در پی می‌آورند: 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، 1975 ص 230)

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 فرعی فاقد شخصیت انسانی برخی آثار مدرن را بدون فرو کاستن، 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 اومانستی 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 1961 ماروین مُدریک دو نگرش افراطی را درباره‌ی شخصیت مردم یا واژه‌ها 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 در می‌آورند؛ که هرگونه تلاش برای منتزاع کردن اشخاص از بافت و بحث کردن درباره‌ی آنان همچون موجودات واقعی، سوء برداشت احساسی از ماهیت ادبیات است. نظریه‌ی واقع‌گرایی از

موضع دفاعی 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 211).

همان‌گونه که از اظهارات مدریک برمیآید، نظریه به‌اصطلاح واقع‌گرایی اشخاص را تقلید از مردم واقعی می‌داند و طوری با ظرافت بیش و کم با آنان رفتار می‌کند که گویی همسایگان یا دوستان خود مانند، در عین حال که آنان را منتزع از بافت کلامی اثر 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 کندوکاو قرار می‌دهد و حتی برای آنان فراتر از آنچه در متن مشخص شده است، گذشته و آینده‌ای در نظر می‌گیرد. این نوع موضع‌گیری بر ساخت نظریه‌ای را درباره‌ی شخصیت آسان‌یاب می‌کند چرا که این رویکرد جایگزینی نظریه‌های مناسب از روان‌شناسی یا روان‌کاوی را [در ادبیات] مشروعیت می‌بخشد؛ درست به‌همین دلیل نظریه‌ی واقع‌گرایی و 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 سر‌گرایی (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 خاصگی 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 ربرگریه) یا به کنش‌گرها (تودورف) فروکاسته می‌شوند، بلکه آنان زمینه‌مند می‌شوند. اشخاص در مقام پاره‌های یک متن بسته، در بهترین حالت الگوهای تکرار شونده‌اند موتیف‌هایی که پیوسته در موتیف‌های دیگر دوباره زمینه‌مند می‌شوند. در نقد نشانه‌شناختی، اشخاص محو و نابود می‌شوند. (وانز هایمر، 1979، ص 195).

وانز هایمر برای تشریح این مسئله شیوه‌های زمینه‌مند شدن شخصیت اما ی جین آستن را تجزیه و تحلیل می‌کند، شخصیتی که در ادبیات انگلیسی عرفا در شمار مهم‌ترین اشخاص واقعی مورد توجه است. وانز هایمر در خلال بررسی، این عبارت برانگیزنده را جانشینی نوشته خود می‌کند: «اما وودهاوس نه یک زن است و نه نیاز دارد که در مقام یک زن توصیف شود» (1979، ص 187). 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 گرچه از موضع مختلف 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 دیدگاه جدید قادر است بدون قلع‌و‌قمع 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؟ (پریس، 1968، ص 290) فکر می‌کنم این امر ممکن باشد، به‌شرط آن که بدانیم دو رویکرد افراطی را می‌توان به جنبه‌های مختلف ادبیات داستانی روایی مرتبط دانست. اشخاص در متن، گره‌های طرح کلامی‌اند؛ در داستان، اشخاص بنابر تعریف ساخت‌ها و چکیده‌های غیر کلامی یا پیشاکلامی‌اند. گرچه در معنای واقعی کلمه این ساخت‌ها به‌هیچ وجه انسان‌های واقعی نیستند، خواننده از یک نظر آنان را از روی مردمان واقعی الگو برداری 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، اشخاص داستانی آن متن را به‌وضوح فرایاد آورده‌ایم. در واقع می‌خواهم بگویم که خوانندگان نیز اشخاص را این‌گونه فرایاد می‌آورند. (چتمن، 1978، ص 118)

وانگهی، نام اشخاص در مقام چکیده‌های متن، اغلب حکم برچسب‌ها ی 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 208)

## بودن یا انجام دادن

مسئله‌ی دیگر تبعیت شخصیت از کنش، یا استقلال نسبی شخصیت از کنش است. مشهور است که ارسطو اعتقاد داشت اشخاص فقط در نقش کارگزاران یا مجریان کنش ضرورت دارند (، 1951 ص 24)؛ فرمالیست‌ها و ساختارگرایان کنونی نیز گرچه به دلایل مختلف 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 بر ساخت دستور زبان روایت آسان‌تر به کار می‌آید (اغلب این کنش بر دستورهای فعل‌محور زبان طبیعی مبتنی است)، مناسب‌تر آن است که دست کم در اولین مرحله شخصیت را به کنش فروبکاهیم.

بنابراین، پراپ (1928) اشخاص را تابع <حوزه‌های کنش> می‌داند؛ حوزه‌هایی که عمل اشخاص بر اساس هفت نقش کلی در بطن آن دسته‌بندی می‌شود:

شخص خبیث

بخشنده

مددکار

شاهزاده‌مخام و پدرش

اعزام‌کننده

قهرمان (جست‌جوگر یا قربانی)

قهرمان دروغین

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

به همین ترتیب، گره ماس (، 1966، 1973 1979) با کنش‌گر خواندن اشخاص، تبعیت و فرمان‌برداری آنان را از کنش گوشزد می‌کند. در واقع، گره ماس میان بازیگر و کنش‌گر تمایز قائل می‌شود، اگرچه هر دو يك عمل را انجام می‌دهند و تابع همان عمل‌اند (، 1979 ص 3)، 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 نه فقط 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.

فرستنده مفعول گیرنده

کمک کننده فاعل مخالف

بیش از يك بازیگر می‌تواند در نقش يك کنش‌گر ظاهر شود و بیش از يك کنش‌گر می‌تواند نقش يك 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) يك کنش‌گر یعنی فرستنده‌ی بیش نیستند و ماری (گیرنده) کنش‌گر دیگر است. سیب مفعول است (هامون، 1977 ص 137). از سوی دیگر، در جمله‌ی <پی‌یر برای خودش يك کت می‌خرد>، يك بازیگر (پی‌یر) نقش دو کنش‌گر (فرستنده و گیرنده) را ایفا می‌کند.

فقط ناقدین به اصطلاح سنت‌گرا نیستند که تمایل دارند سلسله‌مراتب میان کنش و شخصیت را که پیش‌تر مورد بحث قرار دادیم وارونه کنند، برخی ساختارگرایان نیز چنین خیالی را در سر می‌پرورانند. بنابراین، در حالی که بارت در سال 1966 آشکارا اشخاص را تابع کنش می‌داند (صص 1518)، در سال 1975 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 (1974 ص 131). فرارا نیز سعی می‌کند برای تحلیل ساختاری ادبیات داستانی روایی بدان‌گونه که شخصیت نقش محوری داشته باشد، الگویی برساند:

در ادبیات داستانی، شخصیت يك عنصر ساختاردهنده است: اشیاء و رخدادهاي داستان در هر حال به‌خاطر شخصیت وجود دارند و در واقع اشیاء و رخدادها فقط در ارتباط با شخصیت است که منسجم و باورپذیرند.

(1974 ص 252)

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.> (1963 ص 80) 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، 1977 ص 67) اعمال 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 يك عنصر بر دیگری خودنمایی می‌کند.

سوم این که برگشت‌پذیری سلسله‌مراتب يك اصل کلی است که از حد مسئله‌ی ژانرها یا نوع روایت فراتر می‌رود. (هرشفسکی، 1974 صص 212، 1976 ص 6) خواننده بسته به عنصری از متن که نگاهش را به خود فرا می‌خواند می‌تواند در بخش‌های مختلف متن اطلاعات موجود را ذیل سلسله‌مراتب مختلف بگنجانند. 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 يك متن و نیز در بخش‌های مختلف يك قرائت، سلسله‌مراتب گوناگون تشکیل می‌شود.

برگشت‌پذیری سلسله‌مراتب نه فقط 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 يك ساخت است که خواننده آن را از کنار هم چین نشان‌های مختلف پرآکنده در سرتاسر متن درست می‌کند. بارت این کنار هم چین 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 البته این گشتارها قطعاً به هم ریخته خواهند بود در واقع این گشتارها میان نام‌های متعدد در رفت‌وآمدند: 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 خواهد بود. (1974 ص 92)

به‌زعم چتمن (1978) 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 (1978 صص 126 و 127). چتمن با استفاده از قیاسی زیان‌شناختی، خصلت را صفتی روایی می‌داند که به فعل روایی (یعنی فعل «بودن») متصل است (همان، 125). بنابراین، سارازین يك زنیت است، یا اتللو حسود است، مثال‌های چتمن درباره‌ی خصلت شخصیت است و احتمالاً همین نوع رابطه‌ی میان شخصیت

و ویژگی اوست که گاروی (، 1978 ص 73) را بدین سمت سوق می‌دهد که از برساختن شخصیت در سایه‌ی گزاره‌های اسنادی صحبت به میان آورد. به‌زعم گاروی، بگ گزاره‌ی اسنادی حاوی نام شخصیت (یا معادل آن)، خبر (مثل دیوانه) و کمیت‌ساز است که میزان و کیفیت (مثل قابل، پرسش، تاحودی) را نشان می‌دهد. (، 1978 ص 73)

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 با درمیانی می‌کند. من نیز به‌تبعیبت 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. (8)

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

با وجود این، اجازه بدهید که عجلتاً 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 اعمال و سکناات 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 را که 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 غیر عمدی اوست. آرچر برای رفتن به انگلستان به خانم تاجت، 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 دوگانگی 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 در باره‌ی شخصیت اشتباه بوده است (اشتباهی که ممکن است خود متن بدان دامن بزند)، یا شخصیت تغییر کرده است. این دیدگاه مسئله‌ی ساحت «سویه‌ای» شخصیت (بیشرفت، زندگی‌نامه) را پیش می‌آورد، حال آن که در «پارادیم خصایل» چمن شخصیت بیشتر به‌عنوان یک ساختار ایستا معرفی می‌شود. (9)

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 منسجم‌بنیادین 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 خواهد بود. آنچه این پندار را ایجاد می‌کند که شخصیت حاصل 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، 1974، صص 1190)

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 کنارگیری 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 مردپرستی 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 مکرر او با مادر، و در عین حال دعوای مکرر او با مادر خویش است. گاروی به سه‌گونه استلزام اشاره می‌کند: (1978، صص 745)

1. برخی ویژگی‌های جسمی نشانه‌ی گزاره‌های اسنادی روان‌شناختی است؛ برای مثال، فلان‌کس ناخن‌هایش را می‌جوید فلان‌کس عصبانی است.

2. برخی ویژگی‌های روحی نشانه‌ی گزاره‌های اسنادی روان‌شناختی دیگری است؛ برای مثال: فلان‌کس مادرش را دوست دارد و از پدرش متنفر است فلان‌کس عقده‌ی ادیب دارد.

3. 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 گوناگون منتزاع از یک متن خاص به‌ندرت از یک میزان جامعیت برخوردارند. در سال 1927 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. (1963، صص 75) 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. سادمنبودن 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:

1. اصطلاح <ساده> مبین چیزی دویعدی است که فاقد ژرفنا و زندگی است. اما در واقع بسیاری از اشخاص ساده مثل شخصیت‌های دیکنز نه‌فقط بسیار احساس‌زنده‌بودن می‌کنند بلکه واجد عمق و ژرفنا نیز هستند.

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

3. 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 بنی‌یشر تمثیلی). وانگهی، می‌توان عدم پیشرفت شخصیت را در شمار پیشرفت و قف‌مدار لحاظ کرد که از برخی آسیب‌های روانی ناشی می‌شود (مانند خانم هایشام 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 (، 1971 ص 7، 1980 صص 3344) پیشنهاد می‌کند که شخصیت را نه بر اساس مقوله‌های کلی و همه‌جانبه، که بر اساس نقاط روی یک بیوستار طبقه‌بندی کنیم. ایون برای بیان روشن‌تر اصل طبقه‌بندی، میان سه بیوستار با محور تمایز قائل می‌شود: محورهای پیچیدگی پیشرفت و رخنه به زندگی درونی. ایون در یک سر محور 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، 1904). 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 نه فقط ساده که ثابت هم هستند و بنابراین می‌توانند در کنار پرتره‌های تنویر استس یا تیپ لابرور، یک قطب را روی محور پیشرفت به خود اختصاص دهند. اما نیازی نیست که اشخاص ثابت و تکامل نیافته را به یک خصلت محدود بدانیم; جوگاری و میک 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 فراتر از حد انتظار آنان 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 تکامل نیافته‌اند; مثل استیون در تصویر هنرمند در جوانی، اثر جویس (1916)، یا استرچر در سفیران، اثر جیمز (1903). 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 (1816) از چهره‌ای مضحک به چهره‌ای رقت‌انگیز بدل می‌شود، بیان که در متن به جزئیات این گروه اشاره‌ای شود.

محور سوم یعنی رخنه به زندگی درونی، از اشخاص مثل خانم دالووی و ولف یا مالی بولم جویس که ذهنیت آنان از درون نمایش داده می‌شود تا قاتلین در داستانی به‌همین نام اثر همینگوی، که از بیرون نگرینده می‌شوند و ذهن‌شان ناشناخته باقی می‌ماند امتداد دارد. (13)

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 خودی 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 چمن

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

<شخصیت‌پردازی در یک اثر، توصیف مشخص ابعاد، اعمال 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 زیردست با به‌کارگیری این خصوصیات تصویری روشن از اشخاص مهم اثرش به خواننده ارائه می‌دهد.> (1) ما از هویت اشخاص جز افراد یا مردمی که در اثر توصیف شده‌اند چیز دیگری نمی‌دانیم. (2)

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> به‌زعم کنت برک هم‌ماهیت‌اند، حرف تازه‌ای نرزد 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. عجاتاً 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 بوطیقا ی ارسطو با این گفته آغاز می‌شود: «هنرمندان از مردمانی تقلید می‌کنند که کنش انجام می‌دهند.» به‌زعم ا. 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 چرا که کارگزاران، یعنی مردمانی که کنش را انجام می‌دهند، وجه ضروری یک درام به‌شمار می‌آیند، اما شخصیت در معنای اختصاصی 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. (3) 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 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 و فقط همین خصایص واجد اهمیت بوده و از برخی جهات به‌طور مستقیم، بیشتر منتسب به کارگزار هستند تا غیر مستقیم به شخصیت کارگزار، چرا که این ویژگی‌ها از رهگذر کنش کارگزاران جزو سرشت آنها درمی‌آیند. (4)

عاقلاً نه است که پرسیم 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 اودیسیوس را به‌صورت «جان‌فرسا» به تصویر می‌کشد که در جای خود نه کنش‌هایی شرافتمندانه است و نه فرومایه، مع‌هذا چرا جان‌فرسایی منتسب به شخصیت اودیسیوس نیست؟

کارگزار می‌تواند سواي 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: به‌گفته‌ی 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 خاطر نشان می‌سازد مشابهت همچون خود فرد خصوصیتی دارد که طرح کلی شخصیت را پررنگ‌تر می‌کند. در شکل به‌غایت سنتی 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 آخر 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 شخصیت‌پردازی 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 کنش‌گران 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. فقط <کارکردها> می‌توانند ابعاد شخصیت را نشان دهند. فرمالیست‌ها و ساختارگرایان فقط در پی تحلیل این نکته‌اند که چه عملی از اشخاص داستان سر می‌زنند، نه این که بخواهند براساس برخی معیارهای روان‌شناختی یا اخلاقی به کنه ماهیت آنها پی ببرند. وانگهی اینان خاطر نشان 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 3); 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/ خویش‌ن‌کاری‌ها است. در نظر بوریس توماشفسکی 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.<

توماشفسکی تصدیق می‌کند که چون روایت به‌کمک عواطف و اخلاقیات 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 به‌کلی 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 حیثه‌ی 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 خانوادگی نیوانگلندی را از پاریس به خانه برگرداند اما در عوض خود در یک مسابقه‌ی قمار اصول اخلاقی را زیر پا می‌نهد. نقش خاتم رمزی در رمان به سوی فانوس دریایی، اثر وولف، یا نقش تک‌تک شخصیت‌های آثار ساموئل بکت چیست؟ نامناسب بودن برجسب واژه‌ی <نقش> نشان می‌دهد که نمی‌توان موقعیت‌ها را در مقولاتی کلی گنجانند، 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 به‌الحاظ کیفی بسیار چشمگیر است. خصایل اشخاص مدرن نه‌فقط بیرون از شمار است بلکه این خصایل معقولانه یا حتی جدانشدنی‌اند؛ یعنی نمی‌توان این خصایل را به جنبه یا الگویی منفرد فروکاست. نمی‌توان با تقابلی‌سازی به کنه 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 توهّم خاص می‌بخشد که خوشایند اهل طبع امروزی قرار می‌گیرد، دقیقاً چندگانگی یا حتی چندشاخگی 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 نویسنده‌گان و مردم زمانه‌ی آن‌هاست. لذت غالب هنر روایی مردن تعمیق و ژرفنای شخصیت است؛ ژرفنای 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 فی‌المثل ایجاد معنا و نظایر آن 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 یا 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 يك متن می‌تواند بدون رخداد هم واجد اشخاص باشد (يك تصویر یا يك مقاله‌ي توصیفی)، کسی نیز این متن را در حوزه‌ي 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.

تزوئتان تودورف در بررسی‌هایی که درباره‌ي دکامرون، اثر پوکاچیو، هزار و يك شب، سندباد ملوان و دیگر روایت‌های لطیفه‌وار به‌عمل آورد، از نگرش پراپ نسبت به شخصیت جانبداری می‌کند. اما در عین حال دو مقوله‌ي گسترده را نیز از یکدیگر متمایز می‌داند 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 روایتی توجه کنید: < x, y را می‌بیند >. اول این که، در روایت‌های واجد روان‌شناسی، مثل روایت‌های فاقد روان‌شناسی، کنش دیدن یعنی y اهمیت دارد. در روایت‌های واجد روان‌شناسی خلق و خو یا حتی فردیت را کنش‌ها تعیین می‌کنند و از این کنش‌ها متعدی‌اند. در روایت‌های فاقد روان‌شناسی، کنش‌ها به‌خودی‌خود وجود دارند؛ سرچشمه‌های مستقل لذت‌اند و از این رو نامتعدی‌اند. در واژگان روایت‌دستوری تمرکز روایت واجد روان‌شناسی بر نهاد، و تمرکز روایت فاقد روان‌شناسی بر گزاره است. سندباد غیرشخصی‌ترین قهرمانان به حساب می‌آید. جمله‌ي الگو در قصه‌های سندباد این نیست که < سندباد x را می‌بیند >، بلکه این جمله است که < x دیده می‌شود >.

حتی تودورف با را از این حد نیز فراتر گذاشته، در می‌یابد زمانی که خصلت در روایت فاقد روان‌شناسی بروز می‌یابد نتیجه‌ي 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 يك کنش نه از جنس رابطه‌ي ذاتی / تحقیقی، 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 روایت واجد روان‌شناسی خصلت را به طرق مختلف متجلی می‌سازد. اگر در روایت 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) تملق y را بگوید؛ د) به y آزار و اذیت برساند. مع‌هذا در روایت فاقد روان‌شناسی مثل هزارویک شب، x فقط می‌تواند به y آزار و اذیت برساند. آنچه پیش‌تر به‌مثابه يك امکان و از این رو ویژگی نهاد مستتر بود، در روایت 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 داستان زندگی خویشتن خویش.

رولان بارت نیز توجه خود را از کارکردگرایی صرف شخصیت به دیدگاهی روان‌شناختی در مورد شخصیت معطوف می‌کند. بارت در مقدمه‌ای که در سال 1966 در مجله‌ي کامیونیکاسیون نوشت، مدلل می‌سازد که مفهوم شخصیت در مرتبه‌ي دوم اهمیت جای دارد و کاملاً در خدمت مفهوم پیرنگ است، و ادامه می‌دهد که از نقطه‌نظر تاریخی اعتقاد به گور روان‌شناختی صرفاً زاده‌ي 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 بازي یا کنش‌گران) زمینه‌ي 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 با این حال هنوز نمی‌توان

این کنش‌گران 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 دم‌دستی جلوه کند که دوران ما او را بالادست کارگزاران صرف روایت جای داده است.

نتیجه‌گیری بارت این است که پرمون، تودورف و گریماس به‌درستی شخصیت را با عنایت به مشارکت خود در حوزه‌ی از کنش‌ها تعریف می‌کنند. این قبیل حوزه‌ها، حوزه‌هایی هستند محدود، منحصر به فرد و در معرض طبقه‌بندی. همچنین بارت خاطر نشان می‌سازد که مشکلات ارائه‌ی چنین تعریفی از شخصیت (مشکلاتی از قبیل عدم انطباق این تعریف با شمار زیادی از روایت‌ها، مشکل بودن توجیه چندانگی 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 در مورد تعدیل مشکلات تعریف شخصیت صورت واقع به خود نگرفت و بارت شخصاً نگرش خود را تغییر داد.

تحلیل بارت از کتاب سارازین. بالزاک s/z 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 رویایی‌اند که از طریق رمزگان خود به‌اصطلاح رمزگان سمیک / معناشناسانه مجال بروز می‌یابند. انتقادی که بارت در سال 1966 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 کم‌بیش پیچیده (که شامل چهره‌های [خصایل] کم‌بیش همسان یا کم‌بیش متضاد می‌شود). در واقع همین پیچیدگی است که فردیت شخصیت را رقم می‌زند فردیتی که به‌اندازه‌ی بوی ظرف غذا یا عطر نوشیدنی ترکیبی به‌شمار می‌آید.» تا سال 1970 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 صاحب نام می‌شود یک «خصلت» به حساب می‌آید:

«فرایند قرانت 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 این باره عقیده‌ی عمومی این است: «از ویژگی‌های ادبیات داستانی است که نمی‌توان پرسش‌های درخوری درباره‌اش مطرح کرد. نباید بپرسیم لیدی مکتب چند بچه داشت یا هملت در دانشگاه ویتنبرگ در چه رشته‌ای مطالعه کرد.» (5)

اما وقتی پرسشی نامربوط مطرح می‌شود، آیا دلیلی دارد سایر پرسش‌ها نیز نابه‌جا به نظر آیند؟ در این مورد چه می‌توان گفت: آیا لیدی مکتب مادر خوبی است و اگر خوب است از چه جهت؟ یا این که براساس چه جنبه‌ای از شخصیت لیدی مکتب 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 ا. بی. هاردیسون در این خصوص مرا اندکی رنجیده‌خاطر می‌کند:

«حوقتی کنش‌های انسانی را مورد بررسی قرار می‌دهیم، درمی‌یابیم که این کنش‌ها برآیند 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 مکتب را نتیجه‌ی خصایص این دو چهره‌ی نمایشی فرض می‌کنیم. با کمی دقت درمی‌یابیم که این فرض زیاد هم عاقلانه نیست. هملت و مکتب فقط در روی کاغذ وجود دارند. آنها از خود اراده‌ی 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 به منزله‌ی موجودات مخلوق فقط محدود به واژه‌های روی کاغذند. قطعاً وجود این اشخاص در سطح صرفاً کلامی درخشندگی چندانی ندارد. چرا آن قدر که تمایل داریم از خلال عبارات شکسپیر به دنبال شناخت هویت هملت بگردیم، نمی‌خواهیم از گفته‌های «بوسول» به دنبال شناخت شخصیت سامونل جاتسون بگردیم. سامونل جاتسون عملاً وجود خارجی داشت، اما برای شناخت شخصیت او ناگزیریم که دست به استنتاج یا حدس و گمان بزنیم.

هر قدر که حقایق و نگرش‌هایی که بوسول درباره‌ی جاتسون گردآوری کرده از اطلاعاتی که شکسپیر درباره هملت ارائه داده بیشتر باشد، همواره نیاز بیشتری احساس می‌شود که درباره‌ی شخصیت جاتسون دست به بازنسازی 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 کلام 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 فریاد 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 لویوک «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 هر یک به‌طور جداگانه اهمیت دارند.

در روایت‌های ارزش‌مند برخی اشخاص برساخت‌های نامحدودند، همان‌سان که برخی از مردم در جهان واقعی، سواي این که چقدر آنها را می‌شناسیم، رازآمیز روزگار می‌گذرانند. شاید بازیگرانی مثل جنیفر جونز در نقش اما بوارې در مادام بوارې، 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 باسپیل راثبون را در نقش شرلوک هلمز پذیرفت، چرا که شخصیت داستان کانون دویل نیز به‌مراتب ساده‌تر و سطحی‌تر پرداخت شده است. پیش‌بینی رفتار هلمز (توانایی او در جمع‌آوری سرخ‌ها، 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 کار اصلی اثر که از طریق متن (در هر رسانه‌ای که باشد) انتقال می‌یابند، شخصیت را بازآفرینی می‌کند.

خواننده چه چیز 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. خصوصیتی که حدسیات، ژرف‌بینی‌ها، نگرش‌ها و بازیگرهای گسترده‌تری را می‌طلبد. 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 دویلین سفر می‌کند، از نزدیک با

خصوصیت ضعف و بی‌زهدی که جوینس به اهالی دویلین نسبت داده آشنا می‌شود و آنگاه که با دختری امروزی از طبقه‌ی کارگر دویلین ملاقات می‌کند، نسبت به سرنوشت و خصوصیات <اولین> بینشی ژرف‌تر به دست می‌آورد. حتی خواننده می‌تواند به‌هنگام اقامت در دویلین 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 انجام‌گناه، 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 اولین 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 تجربیه‌ی 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 اشخاص 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 (7) این تعریف کوتاه را برای <شخصیت> ارائه می‌دهد: <کل خصایل روانی که به خصوصیتی فردی یا شخصی دامن می‌زند. ریک، 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 خودت خودش و غیره را از هم متمایز می‌داند. در این تعریف، واژه‌های زیر جای بحث بیشتری دارند: کل خصایل روانی و کیفیت منحصر به فردی ... که خودها را از هم متمایز می‌داند. <عجالتاً در اینجا دو پرسش پیش می‌آید: 1. 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 عالم 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. 2. 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 مذاقه 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>. 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 نامرتب 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 +39 با برون‌گرایی، ترقی تا حد +22 با محافظه‌کاری، و طنز تا حد +83 با بینش / بصیرت همبستگی دارد ...

د) اعمال 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 اعمال نهفته است که با خصایل موجود در او هم‌خوانی ندارند. این اعمال 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 نرده‌بین 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 <حوسواس> قرار دهد.

ثبات نسبی خصلت شخصیت جای نقد و بررسی دارد. قرار نیست مخاطبین 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 حداقل از نوع کلاسیک آن 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 بزنند. وجود خصایل متضاد در سرشت یک فرد واحد نیز توجیهی است بر اشخاص جامع و پیچیده‌ای مثل هملت و لنویلد بلوم.

<خصلت کیفیتی منحصر به فرد 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 دروگ>، <آقای مکابر>، <جولین سارل>، <اگی مارچ>، کفایت می‌کند تا دربابیم 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 پُربراه 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 سلیق خاص آن دوره ویژگی‌های بشری را مرزبندی کند. به‌لحاظ تاریخی می‌توان نشان داد که پیدایش خصلت القاب به‌طرزی شگفت‌دنبال‌رو همین تقدیر فرهنگی (و نه روان‌شناختی) بوده است. تصور بر این است که این‌ب‌بشر در طول اعصار متمدنی ویژگی‌هایی مثل بخشش، ترحم، و بردباری را به منصفی ظهور رسانده‌اند اما تا هنگامی که کلیسا از این واژه‌ها فضایل مسیحی نمایان و مشخصی را برداشت نکرده بود، این واژه‌ها در معانی امروزی خود به کار نمی‌رفتند.> (خصلت القاب، ص 2)

دیگر منابع خصلت القاب عبارت‌اند از: طالع‌بینی (خوش‌خلقی، عبوسی)، طب جالینوسی (خوش‌ذوقی، خوشنودی)، دوران اصلاح‌گری (فرد صمیمی، متعصب، متحجر، مطمئن)، نئوکلاسیسم (احق، سنگدل، حقه‌باز)، رمانتیک (عسکین، مایوس، کمرو)، روان‌شناسی و روان‌کاوی (درون‌گرا، روان‌پریش، دوگانه شخصیت) و غیره. این خصلت القاب رمزگان جالبی را در اختیار نشانه‌شناس قرار می‌دهند. خصلت القاب نیز مانند همه‌ی پرسش‌های فلسفی حائز اهمیت مورد توجه واقع‌گرایی و نام‌گرایی قرار می‌گیرند. واقع‌گرایی خاطر نشان می‌سازد که خصلت القاب متعلق به هر دوره و زمانه‌ای که باشند <مفاهیمی کلی را طرح می‌کنند که موجودیتی سواي موجودیت رخدادهای فردی دارند.> بر عکس، نام‌گرایی اذعان می‌دارد <خصایل هیچ نیستند مگر نام> و این که مفاهیم کلی نیاز به <نمادهای زیبایی متناظر> 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 مفاهیم کلی خود را به رخ می‌کشند!> اصحابان تسمیه که خصلت 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 القاب اصلاً جزو خصایل به‌شمار نمی‌آیند. ...

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 رخدادهای داستان گزاره‌ای روایی است (انجام‌دادن یا اتفاق افتادن)، 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 صفت کلامی ذکر به میان نمی‌آید). مع‌هذا صفت روایی خصیصه‌ی ذاتی ژرف‌ساخت متن به‌شمار می‌آید 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 خصیصه‌ی روایی را از متن استنتاج کرد و البته خوانندگان فهیم نیز جز این

کاري نمي‌کنند. بدین ترتیب خصایل در سطح داستان نمود پیدا می‌کنند: در واقع کل متن تعدماً 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 جاي می‌گیرند، چیزی است که در واقع اشخاص به آنها می‌مانند.

شخصیت، پارادایم خصایل

من در بحث غیر مستند اگرچه متقن 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 پپ [در رمان آرزوهای بزرگ] وارث ثروت می‌شود، کهرویی او جایش را به خصلت تکبر و غرور می‌دهد و بعد از این که به هویت کمک‌کننده‌ی خود پی می‌برد، خصلت تکبر جاي 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 تعصب 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 کثوت هامسون نسبت به احساس قوی و شغف 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 حقایق 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 زیبایی تفاوت دارد. در زیان‌شناسی ساختاری یک جزء منفرد مثل کلمه، واج یا چیزی از این قبیل در غیاب در واقع در تقابل با کلیت اجزایی که بالقوه می‌توانند جاي جزء منفرد را پر کنند، فقط در موقعیتی معین قرار می‌گیرند، بنابراین:

گرچه 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 تندي می‌تازد car angir ly

و غیره و غیره [soon so] fon

در گفتار متعارف جزئی معین، بگویند مرد یا <بد> دیگر اجزاء را به ذهن نمی‌آورد. مع‌هذا در شعر همان‌گونه که آی. ا. ریچارلز و دیگران نشان داده‌اند ممکن است به‌لحاظ تأکید کلی که به‌کمک مناظرهای آوایی و غیره، بر احساس می‌شود، یادآوری یا ظننی از دیگر اجزاء به چشم بیاید.

نیز در روایت‌ها احتمال می‌رود که کل مجموعه‌ی خصایل 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.

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

> 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 به 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 و می‌سازیم؛ هرکسی مانند یک هنرمند چنین تجربه‌ای را جزئی، ناقص یا اتفاقی، اما همچنان مداوم و همیشگی از سر می‌گذراند.<

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 بر 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 <اولین> از دنیای خارج از دویلین ترسی همیشگی به حساب می‌آید. از طرف دیگر، حالت‌های گذرا و لحظه‌ای، گسترده‌ی زمانی داستان را محدود می‌کنند: اولین فقط در آغاز داستان خسته به نظر می‌آید، نه در طول داستان. این که چقدر خستگی اولین در داستان بسط می‌یابد مشخص نیست. شاید اولین آنگاه که به فراتک، 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 چرا که 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. ارتباط موجودات داستانی همانند رخدادها خیلی به منطق گاه‌شماری وابسته نیست. به داستانی که پیش‌تر درباره‌ی پیتیر نقل کردیم، دقت کنید.

3

4

1 2

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

حال اگر خصلت تنهایی (گره شماره 3) 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 پیتیر 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 پیتیر دوست و آشنایی نداشت، مریض شد و آنگاه مرد به‌همین ترتیب دال بر این است که او مریض شد چرا که کسی نبود تا از او مواظبت کند و توالی پیتیر 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، ناقص روندی نیست که پیش‌تر از شخصیت‌پردازی ارائه کردیم. گزاره‌های متن اغلب به‌طور هم‌زمان با وجوه رخداد و شخصیت ارتباط برقرار می‌کند. بنابراین بی‌کس‌وکار بودن پیتیر 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:

خصلتی معین = شخصیت  $C = T n$

جوان young

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 قرانتهای 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. سازازین مجموع یا نقطه‌ی همگرایی 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 واسطه‌ای برای القای واقعیت و خود اسم نیز تبدیل به مسندآلیه 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 متعلق به صفات می‌گرداند.

از این جهت اسم خاص دقیقاً همان هویت یا مثل اعلاهی 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 یعنی آنجا که اسم به‌صورت هم‌آوا یا نمادین درمی‌آید. پگسنیف [بینی منقاری]، ولین [روباه]، آلورثی [لایق احترام]، ته‌مانده‌ی ارزش‌مند خود را از دست نمی‌دهند. مردی که متعلق به اسم بینی منقاری است، گرچه آدم کنجکاو 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 معین، نامعین، متجسم یا فهرست‌وار جمله‌ی 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 یک مرد مورد اشاره قرار می‌گیرد، از آن پس <یک مرد> به اسم معرفه آن مرد 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 خاتم مکابر است، او می‌گوید که هرگز از آقای مکابر دست نمی‌کشد و واقعاً هم دست نمی‌کشد 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 (تیپ) 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 ساختارگرای می‌توان گفت که پارادایم شخصیت

ساده جهت‌مند و غایت‌شناسانه است. حال آن که پارادایم شخصیت جامع به‌صورت توده‌وار است. تأثیر شخصیت ساده از این روست که در يك جهت مشخص حرکت می‌کند و بنابراین سریع‌تر به خاطر آورده می‌شود 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، بک‌رنگی 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 قرانت 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 میادله‌ی 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»، «صحرائی سرخ» و «اگراندیسمان» جملگی اثر میکال آنجلو آنتونیونی بیننده را به شگفتی وا می‌دارند، دقیقاً بدین سبب که بیننده قادر نیست از ذهنیات این قهرمانان سر درآورد. مکالمات این افراد به‌طرز 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 دانماً بر ناتوانی خود در رخنه به اعماق جان جیم اعتراف می‌کند تا بخواهد با ناهاهنگی‌های درونی خود کنار 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. با در میان روایت‌های مدرن‌تر، کم‌گویان آثار همین‌گویی و آلن روب گریه 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 اولین را در بارانداز و در زیر حبابی از زمان ترک کنیم، یا این که سرنوشت گیلیانا در فیلم «صحرائی سرخ» این است که همراه با بچ‌اش در زیر آسمان دودآلود قدم بزند. لایب تروفو نیز به‌همین کنش‌های آتی محتمل آنتونیونی قهرمان جوان فیلم «چهار صد ضربه» فکر می‌کرده که وی را در آخرین قاب فیلم در حال فرار دانمی 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 آنتونیونی را در آینده رقم خواهد زد. اما بیننده نیز از فحوای عمل فرار غافل نیست. آنتونیونی 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 گویدو قهرمان / کارگردان فیلم «هشت‌ونیم»، اثر فدریکو فلینی در مورد اشخاص یعنی مخلوقات غریزی که به جهان خیالی‌اش یا 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 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 بر عکس ممکن است شاخص‌های شخصیت در خدمت سایر اهداف متن قرار بگیرند (ریک. 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 1971؛، 1980 صص 4748). 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 هیچ‌گونه نکره‌ای از خصلت به میان نمی‌آید، بلکه خصلت به‌طریق 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 (1960 صص 49) را به خواننده معرفی می‌کند. این‌گونه وصف ویژگی‌های شخصیت فقط وقتی شخصیت‌پردازی مستقیم محسوب می‌شود که موثوق‌ترین صدا در متن آن را به گوش خواننده برساند (درخصوص صدا ریک. فصل هفتم). اگر این کلمات را برای مثال مردم آلبانی بر زبان می‌رانند، ارزش چندانی نمی‌داشت و به‌طرزی غیر ارادی همان‌قدر (اگر نه بیشتر) شخصیت آنها را نشان می‌داد که شخصیت ایزابل را. اگر اشخاص کوتاه‌فکر 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 بی‌نقوذ 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 فوق‌زمان؛ در نتیجه برتری 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 آنها 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، مغل ادبیات نبود؛ ادبیاتی که این‌گونه ویژگی‌های صریح را به‌طریق مختلف باز می‌تاباند. خصیصه‌ی موجب‌بودن تعریف و قابلیت آن در هدایت و کنش 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 موجب‌بودگی تعریف را به فروگاهندگی 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. در نتیجه، در ادبیات داستانی قرن بیستم از توصیف مستقیم کمتر استفاده می‌شود، و توصیف نامستقیم (یون، 1980 صص 513) 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 به‌طریق مختلف نمایش داده و تشریح می‌کند. در زیر به برخی از این طرق اشاره شده است.

#### کنش

کنش‌های یک‌زمانه (یا غیرعادی) مثل قتل مرد عرب به دست مرسو در بیگانه (1942)، و کنش‌های عادی مثل گردگیری خانه از جانب اولین 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 عادی 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 گرچه کنش یک‌زمانه کاری به ویژگی‌های همیشگی شخصیت ندارد 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 عادی، 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). (3) ارتکاب به قتل از جانب مرسو (یک‌زمانه) و گردگیری خانه به دست اولین (عادی) هر دو از جمله کنش‌های انجام وظیفه‌اند. در رمان دیگر کامو با نام سقوط (1956)، به نمونه‌ای مهم از کنش یک‌زمانه‌ی عدم انجام وظیفه اشاره شده است. در این رمان، ناکامی شخصیت راوی در پریدن داخل رودخانه و نجات زنی که در حال غرق شدن 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.

(1971 ص 30)

در این کنش بالنتیجه می‌توان میل باطنی ساندی برای مهربان بودن 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 خالی کردن 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. 119). و در نمونه‌ی دوم از رمان تصویر با تو 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 تراژیک او ایفا می‌کند.

گفتار

گفتار شخصیت به‌واسطه‌ی محتوا و شکل خود چه در مکالمه، چه در ذهن 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: فلان کس اژدها را کشت، <پس> شجاع است؛ همان کس از لغات خارجی زیاد استفاده می‌کند <پس> خیلی آفاده‌ای است. اما، توصیف نامستقیم بر رابطه‌ی مجاورت فضایی استوار است. این امر در خصوص 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 چرا که 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. (1978 ص 127)

وضعیت ظاهری

از بدو پیدایش ادبیات داستانی روایی، وضعیت ظاهری به خصایل شخصیت اشاره می‌کرد، اما فقط زیر نفوذ لاووتر فیلسوف و متاله سونیسی (17411801) و نظریه‌ی قیافه‌شناسی او بود که رابطه‌ی میان وضعیت ظاهری و خصایل، جنبه‌ی شبه علمی به خود گرفت. لاووتر برتره‌ی چهره‌های مختلف تاریخی و نیز افراد هم‌عصر خود را تجزیه‌ی تحلیل کرد تا ارتباط ضروری و مستقیم میان مشخصات چهره و خصایل فردیت را مشخص کند (ایون، 1980 صص 5758). در واقع نظریه‌ی لاووتر بر بالزاک و دیگر نویسندگان قرن نوزدهم تأثیر زیادی بر جای گذاشت. اما حتی امروزه نیز که ارزش علمی نظریه‌ی لاووتر به‌تمامی زیر سؤال رفته است، رابطه‌ی مجاز مرسل‌ی میان وضعیت ظاهری و خصایل شخصیت از منابع و مآخذ ارزش‌مند رمان‌نویسان به‌شمار می‌آید. در این میان لازم است میان مشخصه‌های ظاهری 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 علی‌متکی‌اند (ایون، 1980 ص 59). در توصیف 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.

ylraen desolc ylmrif syawla. )reh esiarp lla tub ... )a sesimorp hcihw pil rednu dnuor ,tfos eht dna ,seye yarg ,evarg syawla si tey ,yteyag

ehS tpecxe niht tsmola si )srevoc ohw lrig elpmis siht ... )b dna ,htolc krad kciht htiw stsaerb dnuor taerg reh p ,1791( ... s'rehtom gnisrun a ekil ,stsaerb reh fo . .triks yvaeh a rednu agel lufituaeb ylbaulavni ,gnol sedih ohw lbup .girO .983. 0391( elbisneherpmocni eht rof ssnelluf

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

در چشمان قهوه‌ای‌اش غم و بی‌گناهی موج می‌زد. این‌گونه تعبيرات ممکن است در رده‌ی تعریف و توصیف پنهان جای گیرند تا در زمره‌ی شخصیت‌پردازی نامستقیم. این امر زمانی اتفاق می‌افتد که يك ویژگی غیربصری را چندان که در مجاز جزء به کل اتفاق می‌افتد 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 (1985 ص 61).

#### محیط

محیط فیزیکی اطراف شخصیت (اتاق، خانه، خیابان، شهر) و نیز محیط انسانی او (خانواده، طبقه‌ی اجتماعی) از جمله موارد دال بر خصلت شخصیت به‌شمار می‌آیند. در اینجا نیز مثل وضعیت ظاهری، رابطه‌ی مجاورت کراراً با رابطه‌ی علیت 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 خُلق و خوی 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 هیبولیت تین (18281893) 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 علیت که این دکترین آن را نظریه‌پردازی کرد، در استفاده‌ی بالزاک از مجاز مرسل‌های فضایی به نسبت استفاده‌ی زولا جلوه و درخشش کمتری دارد. با ارانه‌ی توصیفی مفصل (که از حوصله‌ی این مبحث خارج است) از مثلاً میسن و کوئر و ساکنان آن در پیرگوری (1834) و معدن و کارگران آن در ژرمینال (1885) می‌توان به این تمایز (استفاده از مجاز مرسل‌های فضایی) پی برد.

#### استحکام از طریق قیاس

من قیاس را نه يك نوع جداگانه‌ی شاخص شخصیت (هم‌ارز توصیف مستقیم و نامستقیم) که استحکام شخصیت‌پردازی می‌دانم، چرا که قابلیت شخصیت‌پردازی قیاس به وجود از پیش خصایل (به‌کمک 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 مثل وضعیت ظاهری و محیط 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 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 خاطر نشان می‌کند، بسیاری از قیاس‌ها اگر نه همه‌ی آنها مبتنی بر مفاهیمی هستند که شامل اصل علیت می‌شوند: مثل اعتقاد قرون وسطایی به روابط علت و معلولی میان بی‌نظمی در دنیای انسانی و آشفتگی در طبیعت، اما وقتی رابطه‌ی علی چندان کارآیی ندارد، این روابط به صورت شخصیت‌پردازی صرفاً مبتنی بر قیاس ارائه می‌شوند (، 1980 ص 100). گرچه گذار از یک نوع به نوع دیگر نه ناگهانی است و نه شسته‌ورفته، 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 عنصر 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

بهنوع هامان (، 1977 صص 14750) اسامی به چهار طریق هم‌ارز خصایل شخصیت قرار می‌گیرند:

1. تصویری، مثل زمانی که حرف (O) شخصیتی‌گرد و چاق را به خاطر می‌آورد و حرف (I) یک فرد بلند و لاغر را.
2. آوایی، چه به صورت نام‌آوا (مثل صدای وزوز زنبور در نام Beelzebub) یا اسمی که کمتر نام آوا است (مثل اسم آکایی آکایویچ در شئل گوگول که با شوخ‌طبعی همراه است).

3. مبتنی بر محل تولید آوا، مثل نام گرید گریند در رمان روزگار سخت دیکنز که به سختی بر زبان می‌آید و نشان‌دهنده‌ی شخصیت خشک و سخت اوست.

4. واج‌شناختی، مثل حضور boeuf (گاو bull) در نام Bou/ary یا ترکیب hors+la out + there بیرون آنجا) در نام موجود مرموز موپاسان یعنی La horla (1887).

روابط معنایی مورد نظر ایون (، 1980 صص 1027) نیز نزدیک به آخرین مقوله‌ی هامان، یعنی واج‌شناختی، است 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 (1976) اثر زینویو، به استفاده‌ی جالب و امروزی از نام‌های تمثیلی اشاره شده است. در این رمان، جامعه‌ی شوروی به جریانی از نام‌های شاخص دسته‌بندی می‌شود: Truth-Teller ، Careerist ، Chatterer ، Slanderer ، Sociologist و بالأخره . اما حتی متون غیرتمثیلی هم از تشابه معنایی میان نام و خصلت بهره می‌برند. خانم نیوسام در سفیران جیمز مبین دنیای جدید است؛ در اهمیت دوشیزه جین برودی خانن را «ساندی غریبه» می‌نامند؛ و زیبایی فروتنانه‌ی خانم پرله در داستانی به همین نام اثر موپاسان. گاهی قیاس مبتنی بر تلمیحات ادبی و اسطوره‌ای است؛ مانند نام دالوس در رمان تصویر هنرمند در جوانی اثر جویس که خلایقیت، غرور و امکان سقوط مرتبط با پیشینیان یونانی 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 مباحثات 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 (1922) 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 امروزی او بلوم 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 به عکس، 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 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 سرراست (مبتنی بر شباهت) یا وارونه (با تأکید بر تضاد) باشد. کاترین و هیت‌کلایف در بلندی‌های بادگیر امیلی برونته به طبیعت خشنی که در آن زندگی می‌کنند، شباهت دارند درست همان‌گونه که خلق و خوی خانواده‌ی لینتون با آرامش و سکون محل زندگی آنها هم‌ارز است. از دیگر سو، در شعر روایی بیالیک *In the city of Slaughter (1904)* خشونت قاتلین به‌واسطه‌ی تضاد میان کشت و کشتار همگانی و چشم‌انداز روستایی محل وقوع جنایت مورد تأکید قرار می‌گیرد: «خورشید می‌درخشید، افاقیاها 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. به همین ترتیب، نامهربانی خواهران نسبت به پدر در شاهلیر 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 گاتریل در صحنه‌ی ابتدایی نمایش‌نامه با اغراق کردن حقیقت را کتمان می‌کنند، اگرچه کوردلیا با اغراق نکردن حقیقت را کتمان می‌کند.

حال که مقوله‌های عمده و کلی شخصیت‌پردازی را از نظر گذرانیم، پُر بیراه نخواهد بود که با ذکر ملاحظات 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 اگرچه خواننده را در انتخاب خصایل مردد می‌کند. دوم این که تعدد 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 به‌انحاء مختلف تکرار کنند، همدیگر را کامل کنند، تا حدودی هم را بیوشانند یا با یکدیگر از در مخالفت درآیند، نتیجه‌ی کار و نیز فرایند قرانت متن یکسان خواهد بود (ایون، 1971 ص 24). این‌گونه تحلیل پیچیدگی‌ها و نکاتی را به همراه خواهد آورد که در حوصله‌ی این بحث نمی‌گنجد.

پانوش‌ها: (ر.ک. ج. چمن)

1. مبانی ادبیات، اثر ویلیام ف. ثرال و ادیسون هیبارد، صص. 7475 نیویورک (1926). هاروی نیز در اثرش با نام شخصیت در رمان (ص 192) خاطر نشان می‌کند: نقد جدید کلاً تا حد زیادی پرداخت شخصیت را نادیده گرفته یا دست‌بالا 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.

2. ابرامز، ام. اچ. در فرهنگ اصطلاحات ادبی، نیویورک، 1958. (جدیدترین ویراست این کتاب در بازار موجود است). دریاب 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 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.

3. بوئیقا ی ارسطو، گولدن و هاردیسون، صص 84 و 82. در بوئیقا 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.

4. هارديسون مي‌افزايد شرافت و فروماييگي در معنای دقيق کلمه هرگز بخشي از شخصيت قلمداد نمي‌شود. اين صفات در نوعي بي‌مرزي ميان پيرنگ و شخصيت به سر مي‌پرند.

5. ديويدي لاج: زبان ادبيات داستاني، ص 39.

6. ولفگانگ آيزر در خواننده‌ي مستتر اذعان مي‌دارد که حقيقت دربارهي اين قضيه را مي‌توان در تجربه‌اي که مردم به هنگام تماشا‌ي فيلم ملهم از رمان کسب مي‌کنند، مشاهده کرد. اين مردم وقتي رمان تام جونز را مي‌خوانند، ممکن است تصويري دقيق از تام در ذهن نداشته باشند، اما به هنگام تماشا‌ي فيلم تام جونز ممکن است برخي بگويند تام همان نيست که من در ذهن تجسم کرده بودم. نکته اينجاست که خواننده‌ي رمان تام جونز مي‌تواند عملاً قهرمان را در ذهن خود مجسم کند و در اين خصوص قوه‌ي خيال او امکانات بي‌شماري را فراروي او قرار مي‌دهد. زماني که اين امکانات تا حد يك تصوير جامع و لايتغير افول مي‌کند، قوه‌ي خيال کارايي خود را از دست مي‌دهد و احساس مي‌کنيم که فريب‌مان داده‌اند. شايد اين امر در بادي امر خيلي پيش پا افتاده جلوه کند، اما همين امر پيش پا افتاده اين حقيقت بسيار حياتي را خاطر نشان مي‌سازد که قهرمان رمان بايد به تصوير درآيد، نه اين که ديده شود. وقتي خواننده رمان را مي‌خواند، با استفاده از قوه‌ي خيال خود تمام اطلاعات موجود را در کنار هم گرد مي‌آورد و از اين رو ادراک او از رمان پرمایه‌تر و شخصي‌تر خواهد بود. بيننده هنگام تماشا‌ي فيلم فقط به تصويري فزيکي بسنده مي‌کند و از اين رو تمام آنچه را که از دنيا‌ي رمان فرا ذهن خود آورده در فيلم از دست رفته مي‌بيند (ص 183). فلوير نيز به همين دليل اجازه نمي‌داد که آثارش به صورت فيلم درآيند: حزني که در رمان توصيف مي‌شود فقط ممکن است شبیه يك زن باشد، همين. حال همين که اين زن به تصوير درمي‌آيد، خيال در مورد او به پايان آمده و کامل مي‌شود و تمام حالات اثر هدر مي‌رود.

7. فرهنگنامه‌ي فلسفه، ویراست داگوپرت رونيز، ص 130. شايد خصوصيت به‌اشتباه به‌جاي فرد/شخص به کار رفته باشد. در فرهنگنامه مراد از شخص حودت عيني کنش‌هاست. اين تعريف ما را اساساً به ديگاه رفتارگرایی نزديک مي‌کند که شايد مد نظر ارسطو، فرماليست‌ها و ساختارگرايان قرار بگيرد؛ اما به‌دلایلي که خواهد آمد، مناسب نظريه‌اي کلي و بحث‌پذير راجع به روايت نخواهد بود.

8. خصوصيت، اثر جي. پي گيلفورد، به نقل از اي. ال کلي در کتاب ارزيابي ويژگي‌هاي انساني (بلمونت، 1967 ص 15). ديگر تعاريف خصلت بدین قرار است: وجوه لايتغير و ثابتی که يك فرد را با محيط اطراف خود وفق مي‌دهد ( خصلت القاب، اثر آلپورت و هنري اس. آدبرت؛ مطالعه‌ي روان‌واژه‌شناختي، تصويرنگاري روان‌شناختي، جلد 47 انتشارات پريتسون، 1926 ص 26). خصلت واحد يا عنصری است که مسنول رفتار متمایز آدمي است. ( خصلت خصوصيت چيست، اثر آلپورت، مجله‌ي نابهنجاري و روان‌شناسي اجتماعي، 1931 ص 386). خصلت آن سرشت فردي است که نظام‌هاي گرايش به شيء را به هم مي‌پيوند. متشکل از واحدهاي اخلاقي ساخت کل فرديت، امکانات دانمي نظمي کلي براي کنش و غيره.

9. کليسيای قرون وسطی به هفت خصلت يا فضيلت معتقد بود. م.

10. نگرشي در فلسفه‌ي قرون وسطی که مفاهيم کلي، وجودي واقعي و مقدم بر اشياء مفرد دارند. م.

11. در فلسفه‌ي قرون وسطی، نظريه‌اي که بنا بر آن فقط چيزهاي منفرد و خواص فردي آنها واقعاً وجود دارند و مفاهيم کلي نام‌هايي است که ذهن ما به آنها داده است مقابل رنالیسم (واقع گرایی).

12. خصلت القاب .

13. همان

14. همان

15. همان

16. همان

17. به‌زعم بارت <این‌گونه حضور عناصر رازآلود روايت سرابي بيشت نيست> در اینجا ما رمزگان را نه به مفهوم فهرست، بلکه پاراديمي مي‌دانيم که بايد مورد ساخت‌بندي قرار گيرد. رمزگان چشم‌اندازي از نقل قول‌ها و سرابي از ساختارهاست. ما فقط از خروج و بازگشت‌هاي رمزگان باخبريم. رمزگان تکه‌هاي بي‌شمار چيزي هستند که پيوسته در هم‌کنون مورد قرانت قرار مي‌گيرند، ديده مي‌شوند، انجام مي‌پذيرند، يا به تجربه درمي‌آيند، رمزگان بيداري آن هم‌کنون است. (s/z ص 20)

18. هنر داستان، پرسى لويك، ص 7.

19. بارت در درآمدي به بررسی ساختاري روايت‌ها (ص 249) موسيقي ارجاعي نيكول روت را مثال می‌آورد. عنصري كه در طول يك قطعه موسيقي ثابت بماند.

20. اين داستان در فصل اول كتاب داستان و متن ، اثر سيمور چيمن، آمده است: (1) پيتر مريض شد؛ (2) مرد؛ (3) دوست و آشنايي نداشت؛ (4) فقط يك نفر در تشييع جنازه‌اش شركت كرد.

21. بارت: s/z ، صص. 190191.

اين مقاله از ماخذ زير گرفته شده است:

(0891C ,namtahC ,ruomeS idesuoc & yrotS & acahtl & llenroC UytisrevinP sser , 701-431 . ,nodnoL pp