نشانه‌شناسی شخصیت

الین استون و جرج ساوانا
ترجمهٔ داوود زینلو

اصطلاح یونانی **شخصیت** (Character) به سه مجموعه از ایده‌های اصلی و مرتبط با هم دلالت دارد:

۱. مفهوم لغوی از «آنچه که شکل داده می‌شود» یا «علامت‌گذاری» می‌شود، برای مثال «اثر» یا «نقش» روی سکه‌ها و مهرها؛

۲. مفهوم استعاره‌ای از «علامت» یا «نشانی» که روی یک شخصیت یا چیز گذاشته می‌شود مثل «یک خصلت» یا یک «نشانهٔ خاص»؛

۳. یک «بدیل»، «قرینه» یا «بازنمایی دقیق» (لیدل و اسکات، Liddell and Scott s. v). حرف‌نویسی آن در زبان انگلیسی که بر «شخصیت در رمان یا نمایش‌نامه» دلالت دارد، اولین‌بار در سال ۱۷۴۹ به کار گرفته می‌شود (**فرهنگ لغات آکسفورد** S.V).

ارسطو در کتاب «فن شعر» خود استدلال می‌کند که «تراژدی نه تنها بازنمودی از انسان‌هاست بلکه بازنمودی از کنش و زندگی، شادی و غم» است و معتقد است که «شادی و غم در ارتباط با کنش هستند» (ارسطو ۱۹۶۵ ـ ۴۰ ـ ۳۹)، و بر اولویت پیرنگ نسبت به کنش تأکید دارد. با بیان این نکته که، نمایش‌نامه‌های «کلاسیک» مانند اودیپ شهریار، اوری من یا فدرا، بیشتر به عنوان نمایش‌های اخلاقی و / یا سیاسی تعبیر می‌شوند، استدلال ارسطو را می‌پذیریم. از آنجا که مسائل انسانی موضوع درام را تشکیل می‌دهد و از آنجا که تئاتر توسط انسان‌ها به اجر درمی‌آید نتیجه می‌گیریم که «انسان‌ها **هم محتوا** و **هم فرم** تئاتر هستند» (ویلسون ۱۹۷۶ ـ ۹ ـ ۹۷) و در درام «کلاسیک»، کنش و زیر بناهای موضوعی و عقیدتی کنش، شخصیت (انسان) را می‌سازد. برای

مثال غرور اشرافی و شک، ویژگی‌های شخصیتی اودیپ هستند. این ویژگی‌ها او را به ترتیب به لایوس و ژوکاست شبیه می‌کند، والدینی که نمی‌باید او را به دنیا می‌آوردند، به علاوه همین ویژگی‌هاست که او را به سوی سرنوشت از پیش تعیین شده‌اش، هدایت می‌کند.

نمایش‌نامهٔ «بورژوایی» که بارمان واقع‌گرا و (در مرحله بعدی‌اش) با گسترش روان‌شناسی علمی معاصر هم‌سو است، علاقهٔ زیادی به خود شخصیت نشان می‌دهد. استریندبرگ در مقدمهٔ نمایش‌نامه‌اش میس ژولی عنوان می‌کند که «امروزه مردم به فرآیند روان‌شناسی بیش از هر چیز دیگری علاقه‌مند هستند» و سپس به نوبهٔ خود از رمان‌های واقع‌گرای برادران گانکورت قدردانی می‌کند (۱۹۷۶ - ۹۹). او هم‌چنین علاقه‌اش را به پرداخت شخصیت‌های پیچیده، «متعارف در عصر ما» ابراز می‌کند و با استفاده از اصطلاحات بی‌پرده ـ مخصوص به خودش ـ رویکردش را نشان می‌دهد: «ارواح (شخصیت‌ها) من توده‌ای هستند از فرهنگ‌های گذشته و حال، بریده‌های کتاب‌ها و روزنامه‌ها، اجزای بشریت، تکه پاره‌های لباس‌های زیبا که تبدیل به کهنه پاره شده‌اند، درست همان‌گونه که روح بشر سرهم‌بندی شده است (۱۹۶۴ - ۹۵). شخصیت‌پردازی با استفاده از جزئیات روان‌شناسی لزوماً کارکردهای ساختاری و ایدئولوژیکی شخصیت را کاهش نمی‌دهد. در میس ژولی نیز مانند هدا گابلر، شخصیت‌ها در حکم نماینده‌های طبقه و جنسیت معین می‌باشند؛ کشمکش، نشانگر کشمکش ایدئولوژیکی است. البته این بدان معنی نیست که همهٔ متون بورژوایی از روان‌شناسی طبیعت‌گرا بهره می‌گیرند. بر خلاف ایبسن، که فرم گفت وگوی دو نفره در آثارش، یادآور برخورد تحلیلی است، چخوف ترجیح داد تا در سطح اجتماعی بنویسد و سقوط طبقه ملاکین را با دیدگاهی «عینی» و بیرونی ثبت کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هیمن (Hayman) واژهٔ «شخصیت» را به زیر سؤال می‌برد: «لغتی است خطرناک، زیرا مستلزم انسجام، هماهنگی و فردیتی است که ممکن است در آن نباشد.» (۱۹۷۷ - ۵۰). این طرز بیان در واقع طرح ساخت شخصیت در متون بی‌شمار «بورژوایی» را تشریح می‌کند. هم‌چنین ما را به سوی دلیلی برای گسترش منش‌های مخصوص خواندن (نمایش‌نامه‌هایی که می‌توانستند رمان باشند) و تماشا کردن (اجرا رمان تصویری و متحرک) هدایت می‌کند. به علاوه به ما یادآوری می‌کند که در درام، شخصیت کاملاً در درون زبان و به وسیلهٔ زبان ساخته شده و درخارج ازدنیای داستانی متن اعتباری ندارد.

در متن «رادیکال»، شخصیت «به عنوان» شخصیت، یعنی ساخت، ارائه /معرفی می‌شود. برشت در مادر به کرات از خطاب مستقیم به تماشاگران استفاده می‌کند و موانع قراردادی مربوط به فضا و مشارکت بین تماشاگر و بازیگر را از بین می‌برد. شخصیت‌های بازی آخر در فرآیند اجرا، از پایگاه خود به عنوان شخصیت آگاه هستند. گفت وگو مملو از استعارهٔ تئاتری است و در لحظه‌ای از نمایش، کلاو به صورت طنزآمیزی جایگاه تماشاگران را با تلسکوپ ورانداز می‌کند: «من یک ... توده (جمعیت) می‌بینم... که لذت ... می‌برند (مکث) این چیزیه که بهش می‌گم ذره‌بین»(۲۵). چرچیل دو شخصیت از شخصیت‌های نمایش‌نامهٔ دختران برتر، یعنی دال گره و گریزلدای صبور را به ترتیب از نقاشی برو گل (Brueghel)، (داله گریت) و یک قصه از افسانه‌های کانتربری (قصهٔ کارمند) اخذ می‌کند. تماشاگر در هر یک از موارد در مقام منتقد به کنش نگاه می‌کند و در نتیجه احتمال هم‌ذات پنداری او با شخصیت‌ها نیز منتفی می‌شود. بنابراین منش فعال‌تری از تماشاگری عرضه می‌شود.

کارکردهای شخصیت

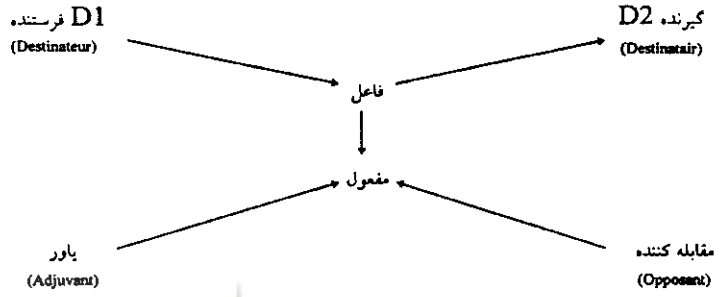
در مورد کاربرد روش نشانه‌شناسی در مورد شخصیت، باید گفت مفهوم «کارکردهای» شخصیت، میراث مهم رویکردهای اولیه ساخت‌گرایی و صورت‌گرایی بوده است. کاری که با پژوهش پروپ (Propp) بر روی قصهٔ عامیانه آغاز شد و باعث گسترش کاربرد روش‌نشانه‌شناسی گردید. تجزیه و تحلیل پروپ طبقه‌بندی‌ای به وجود آورد که سی و یک کارکرد قصهٔ عامیانه را شامل می‌شد. او هم‌چنین اضافه نمود که «بسیاری از کارکردها در حوزه‌های مشخصی به هم می‌پیوندند. این حوزه‌ها در مجموع با اجراکننده‌های مربوطه متناظرند. اینها «حوزه‌های» کنش هستند (۱۹۶۸ - ۷۹). او هفت حوزهٔ کنش را به ترتیب زیر شناسایی می‌کند:

۱. شخصیت شریر؛ ۲. حامی (بخشنده)؛ ۳. یاور قهرمان؛ ۴. شاهدخت (کسی که در جست و جویش هستند) و پدرش؛ ۵. اعزام کننده؛ ۶. قهرمان ۷. شبه قهرمان.

پروپ در رابطه با چگونگی انجام این کنش‌ها توسط شخصیت‌ها در قصهٔ عامیانه، مشاهده کرد که شخصیت دقیقاً با کنش مطابقت دارد، یا شخصیت با درگیر شدن در حوزه‌های متعدد کنش، کارکردش را عوض می‌کند، یا یک حوزهٔ کنش توسط شخصیت‌های متعدد انجام می‌شود. (۱۹۶۸ - ۸۳ - ۷۹). اگرچه روایت‌شناسی پروپ به قصهٔ عامیانهٔ روسی محدود بود اما مفهوم حوزه‌های پیونددهندهٔ کنش و شخصیت، کمک شایان توجهی به شناخت شخصیت و متن نمایشی می‌کند.

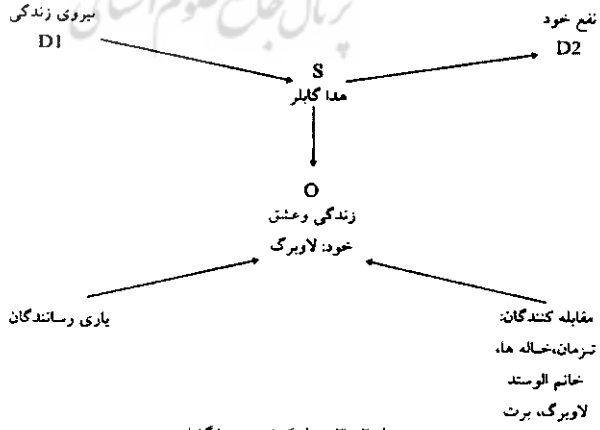
ای. جی. گرماس (A. J. Greimas)، یکی از ساخت‌گراهایی است که کار پروپ را مبنای کارش قرار داد (نگا: هاوکز ۱۹۷۷ - ۸۷). او هم‌چنین از اتین سوریو (Etienne Souriau)، نظریه‌پرداز نمایشی و «حساب» شش نقشی او تأثیر گرفته بود، ظاهراً مستقل از پروپ به کارش ادامه می‌دهد (برای

جزئیات بیشتر نگا: گِرماس ۱۹۸۳ فصل ۱۰). گِرماس با مطالعهٔ خود بر روی معناشناسی، ساختارهای معنا، توانست «فرضیهٔ مدل کنشی... را کشف کند که به عنوان یکی از اصول محتمل سازمان جهان معنا پیشنهاد شده بود» (۱۹۸۳ - ۱۹۹). مدل گِرماس، همانند «حساب» سوریو، شش کارکرد را پیشنهاد می‌کند که در نمودار ۱ ـ ۳ چگونگی ساخته شدن آن را می‌توان دید.



نمودار ۱-۳ مدل کنشی:گریما

در این طرح، فرستندهٔ (D1) نیرو یا موجودی است که بر فاعل تأثیر می‌گذارد و بدین وسیله آغازگر جست وجوی فاعل برای مفعول به نفع گیرنده (D2) می‌باشد و فاعل را، چه یاری شود یا با وی مقابله شود، به پایان راه هدایت می‌کند. برای مثال در یک مورد از جست وجوی عاشقانه، فاعل (قهرمان) تحت تأثیر اروس (عشق) به جست و جوی مفعول (قهرمان زن) می‌رود. معمولاً اشخاصی که محرم راز او هستند، یا نوکران او را یاری می‌کنند و نزدیکان و افراد تحت فرمان والدین او، با وی مقابله می‌کنند. در مدل جست وجوی عاشقانه، فاعل بهره‌ور نیز هست یعنی قهرمان با انگیزهٔ عشق به نفع خودش عمل می‌کند. به منظور توضیح بیشتر و روشن‌تر، در نمودار ۲ ـ ۳ این مدل را برای نمایش‌نامهٔ هدا گابلر به کار گرفته‌ایم.



مدل ۲ - ۳: مدل کنشی «هدا گابلر»

آنچه که مدل کنشی درام ایبسن نشان می‌دهد نیروهای دوگانهٔ مخالف است که زیر بنای تراژدی را تشکیل می‌دهد. گروه پر جمعیت مقابله کنندگان و عدم حضور یاری رسانندگان انزوا و تک‌افتادگی هدا را به خوبی نشان می‌دهد. عدم حضور یاری رسانندگان، بر عدم موفقیت جست وجوی هدا دلالت دارد. اگر قرار بود یک سلسله از نمودارهایی را رسم کنیم که در آنها منافع گروه مقابله کنندگان به جای فاعل‌ها می‌نشستند، در می‌یافتیم که جست وجوی آنها یا مفعول، بر عکس مانع پیشرفت هدا می‌شد که به نفع جامعهٔ بورژوایی و خود آنها، به عنوان نمایندگان آن جامعه نمی‌بود. جامعه نیرویی است که با خواست فرد کشمکش دارد و به عنوان منش نظام یافتهٔ سرکوب مردسالارانه عمل می‌کند که در نهایت نابودی فاعل مؤنث را تحقق می‌بخشد.

کاربرد مدل‌های کنشی در نمایش‌نامه‌ها، روش روشنگری را برای شناخت دستور نهفته در ساختارنمایش‌نامه، عرضه می‌کند. کاربرد گستردهٔ مدل‌ها برای موضوعات مختلف و یا بررسی تغییرات کارکردی که در درون نمایش‌نامه و در ارتباط با نقش‌های کنشی اتفاق می‌افتد، می‌تواند ما را در درک حرکت ساختاری زیرین (نهفته) یاری کند. برای مثال اوبرسفلد (Ubersfeld) (۱۹۷۸) یک مدل چندگانه کنشی برای نمایش‌نامهٔ فدرا پیشنهاد می‌کند که درنمودار ۳ ـ ۳ نشان داده شده است. اوبرسفلد با به کارگیری مدل چندگانه و به منظور افزایش شناخت ما از نمایش‌نامه، راهی برای نشان دادن ساختار نهفته نمایش‌نامه پیشنهاد می‌کند. به عقیدهٔ او این مدل به ما این چیزها را نشان می‌دهد:

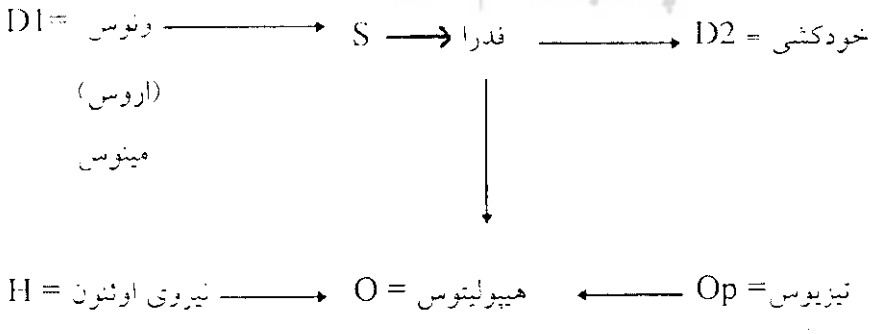
ـ طرح‌های احساسی موازی هیپولیتوس و آریشیا.

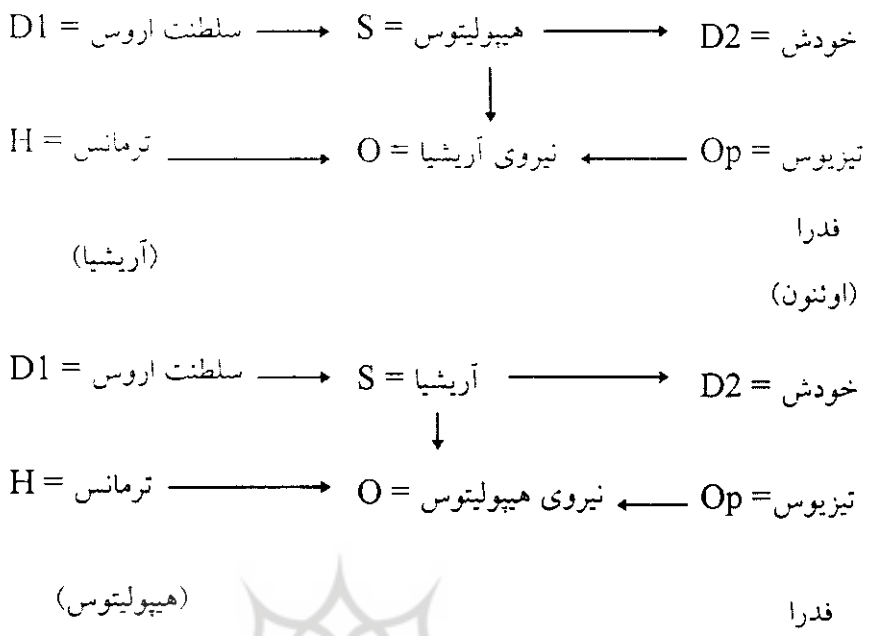
ـ حوزهٔ کنش «خواست هیپولیتوس» آغازگر نمایش‌نامه است؛ محاورهٔ بین ترمانس و هیپولیتوس ساختار زیربنایی را آشکار می‌کند.

ـ هیپولیتوس یک بار فاعل و دوبار مفعول است؛ فدرا یکبار فاعل و دو بار نیروی مخالف است.

ـ هیپولیتوس به عنوان مفعول، در هر طرح توسط پدرش متوقف می‌شود.

ـ طرح‌های احساسی، قدرت /سیاست جامعه، نهفته در احساسات افراد، را آشکار می‌کند.





نمودار ۳ ـ ۳ مدل‌های فاعلی کنشی از نمایش‌نامه «فدرا»

ـ تیزیوس، شاه /پدر، که در هر سه مدل به عنوان مقابله‌کننده ظاهر می‌شوند، برشکست تمام طرح‌های احساسی دلالت دارد. او به عنوان فاعل نقشی ندارد، ـ او تا انتهای درام هیچ «خواستی» ندارد.

(نگا: اوبرسفلد ۱۹۷۸ ـ ۱۰۱ ـ ۹۷)

اوبرسفلد ubersfeld به منظور افزایش درک ساختاری ما موارد متعددی از مدل‌های کنشی به کار گرفته شده برای نمایش‌نامه‌ها را مطالعه می‌کند (برای مثال تحلیل حرکات معکوس شده در هملت (۱۹۷۸ ـ ۹۳)، جایی که لائرتیس و هملت فاعل‌های موازی در حوزهٔ کنش «**انتقام مرگ یک پدر**» هستند). اوبرسفلد همچنین به راه‌هایی اشاره می‌کند که در این راه‌ها درک کارکردهای کنشی شخصیت، اشارهٔ ارجاعی سودمندی را برای اجراکنندگان (نمایش) به همراه دارد (۱۹۷۸ ـ ۱۴۴). برای مثال کارگردانان برای اجرای فدرا، توجه دارند که «دستور» ساختاری تراژدی می‌تواند تعیین کند که کدام عناصر در اجرا باید برجسته شوند. ممکن است کارگردانی نقش پدر غایب را برجسته کند، دیگری ممکن است منافع سیاسی پشت پردهٔ نیروها را برجسته کند و غیره... .

هرجا که درام بر پایه جست وجو استوار باشد، مدل کنشی بلادرنگ به کار می‌رود و نقش‌های کنشی اصلی، که بر عهدهٔ شخصیت‌ها و نیروهاست، آشکار می‌شوند. واضح است که کل درام این‌گونه ساخته نمی‌شود و اگر این چنین فکر کنیم، درام ناقص خواهد بود. روشی که در آن شخصیت‌ها همچون مردم واقعی تحلیل می‌شوند، احتمال پیدایش رویکردهای منفی و گمراه

کننده‌ای را فراهم می‌آورد که توجه به کارکرد شخصیت‌ها، ما را از آنها دور نگه می‌دارد. همان‌طور که الام elam می‌گوید:

چنین نگرشی آشکارا در قطب مقابل دیدگاه «روان‌شناسانه» پسا رمانتیکی نسبت به شخصیت قرار دارد. در این دیدگاه که همچنان در نقد ادبی معتبراست، تمام شخصیت‌ها در حکم یک شبکه پیچیده و یکپارچه از خصوصیات روانی و اجتماعی هستند؛ یعنی بیشتر در حکم یک شخصیت «متمایز» است تا در حکم یک کارکرد از ساختار نمایشی.» (۱۹۸۰ ـ ۱۳۱)

نقش‌های کنشی تنها یک عنصر در خود فرآیند کارکرد و دلالت شخصیت هستند. اوبرسفلد تفسیر کنشی خود را گسترش داده و آن را به یک فصل کامل دربارهٔ شخصیت تبدیل می‌کند (نگا: ۱۹۷۸، فصل سوم). در این فصل او کارش را با طرح‌ریزی یک «شبکه» برای شخصیت و شناخت راه‌های برجسته کردن عوامل کلیدی کارکردی و نشانه‌ای ادامه می‌دهد. ما به ارائه خلاصه‌ای کوتاه و فهرست‌وار از دستاوردهای او (نگا: جدول ۱ ـ ۳)، در رابطه با شخصیت در سطح متن می‌پردازیم. در بین دستاوردهای او می‌توان به این دو مورد اشاره نمود:

۱. شخصیت به عنوان واژهٔ قاموسی (یعنی به عنوان یک واحد بنیادی از گنجینهٔ واژگان)؛

۲. شخصیت‌ها همچون یک کل نشانه‌ای (اوبرسفلد دستاورد سومی هم به این دو اضافه می‌کند که «شخصیت و گفتار» است).

مطالعات اوبرسفلد به پیچیدگی تجزیه و تحلیل شخصیت اشاره می‌کند. او با تذکراتی که در مقدمهٔ طرح‌ریزی شبکه شخصیت و در بخش‌های توصیفی می‌دهد، لزوم بررسی تمام این زمینه‌ها را با هم و لزوم جست وجوی روابط و تعامل‌ها، برای مثال جست وجو برای نشان دادن روابط بین کارکردهای پیچیده و مرتبط شخصیت، و نقش‌های کنشی و بازیگرانه، را خاطرنشان می‌سازد. به علاوه وقتی که ما هر یک از شخصیت‌های نمایش‌نامه را بررسی می‌کنیم می‌باید به روابط او با دیگر شخصیت‌ها و روابطش با کارکردها و منش‌های متعدد دلالت توجه داشته باشیم. در نهایت، همان‌طور که شبکه اولیه اوبرسفلد پیشنهاد می‌کند، شخص باید پس از شناخت شخصیت در متن، به شناخت شخصیت در صحنه نیز پرداخته و سطوح کارکردی و دلالتی اجرا را به معادلهٔ شخصیت بیافزاید (نگا: جدول ۱ ـ ۳).

جدول ۱ ـ ۳ به سوی نشانه‌شناسی شخصیت: اوبرسفلد

۱. شخصیت در حکم یک واژه قاموسی

عامل کنشی:

شخصیت در ساختار نمایشی یک کارکرد «دستوری» دارد و ممکن است شرح حال کنشی برای یک شخصیت ساخته شود؛ برای مثال هدا گابلر فاعل نیروی زندگی / عشق است، اما همچنین در جایی که منافع تزمان و دیگران به عنوان فاعل عمل می‌کند هدا کارکردی مقابله‌ای دارد.

مجاز:

شخصیت همچون جزیی از یک کل بزرگ‌تر، یا در ارتباط با شخصیت یا شخصیت‌های دیگر

کارکرد دارد که همان کارکرد مجازی است؛ برای مثال برت که پیشخدمت است مجازی است از کل اهالی خانه تزمان.

استعاره:

شخصیت علاوه بر کارکرد مجازی، در سطح استعاره‌ای نیز کارکرد دارد؛ برای مثال تزمان استعاره‌ای از نیروی مردسالارانه سرکوب‌گر است.

مرجع:

امکان دارد که شخصیت در حکم مرجع مجازی یا استعاره‌ای تاریخی ـ اجتماعی تعبیر شود؛ برای مثال تزمان نشانه‌ای است که به جامعهٔ بورژوایی قرن نوزدهم اشاره دارد. (برای پی‌گیری این مطلب، شخص باید از متن فراتر رفته و در سطوح رمزگردانی و رمزگشایی در بافت اجرا قرار گیرد).

معنای ضمنی:

معنای ارجاعی شخصیت به مجموعه‌ای از معانی ضمنی دلالت می‌کند؛ برای مثال شخصیتی اسطوره‌ای مانند اودیپ یا فدرا، در سطح ضمنی، عناصر اسطوره‌ای بیشتری را، غیر از عناصر اسطوره‌ای متن، معرفی می‌کنند. (در اینجا سطوح ضمنی نیز در صحنه مورد استفاده قرار می‌گیرند.)

۲. شخصیت در حکم کل نشانه‌ای
کارکرد بازیگرانه (Actorial)

هر جا که عامل کنش یک واحد نحوی روایت را تشکیل می‌دهد، آن گاه «**بازیگر**» به عنوان ابزار مستقیم و واقعی اجرای نقش کنشی عمل می‌کند؛ برای مثال برای عامل کنشی مخالف در هدا گابلر، واژهٔ بازیگر (Acteur) برگزیده می‌شود (برای مثال تزمان). هر جا که بازیگران متعددی کارکرد بازیگرانه (Actorial) مشابه داشته باشند، آن گاه در یک سطح، ویژگی‌های مشترکی برای آنها در نظر گرفته می‌شود؛ برای مثال تزمان، دوشیزه تزمان، خانم الوستد، برک، لاوبرگ وبرت در کارکرد بازیگرانهٔ مخالفت کنشی شریک می‌شوند، یعنی همگی در کنش سد راه هدا شدن دست دارند. با این حال آنها ویژگی‌های دیگری نیز دارند که باعث تفاوت‌شان می‌شود مثل نشان‌های طبقاتی، سن، جنسیت، موقعیت و غیره... .

انفرادی شدن:

استفاده از ویژگی‌هایی که باعث تفاوت می‌شوند علاقه به شخصیت فردی را نشان می‌دهد، مانند تئاتر «بورژوایی». نام‌گذاری شخصیت‌ها (نگا: صفحات ۶ ـ ۴۵) ممکن است نشان دهندهٔ این امرباشد. نقش هر فرد ممکن است دریچه‌ای به بافت اجتماعی ـ تاریخی شخصیت نیز باز کند (جایی که یک چهره تاریخی به عنوان شخصیتی نامگذاری شده در داستان نمایشی مورد

استفاده قرار می‌گیرد، مثال روشنی از این قضیه است).

جمعی شدن:

نمایش شخصیت‌ها (به جای این که اجازه دهیم تا خود، خود را معرفی کنند) ممکن است عدم علاقه به شخصیت را موجب شود. شخصیت‌هایی که نقش رمزگردانی شده دارند، یعنی نقش از قبل تعیین شده‌ای برای بازی به آنها داده می‌شود، از این دست هستند. مثل شخصیت‌های کمدیا دل آرته یا ملودرام (لیدی آدلی نقش رمزگردانی شدهٔ قهرمان منفی است، رابرت آدلی نقش قهرمان است و غیره...)؛ شخصیت‌هایی که به عنوان تجریدهای اجتماعی ـ فرهنگی کارکرد دارند (شخصیت‌های برشت)؛ شخصیت‌هایی که به وسیلهٔ ماسک نشان داده می‌شوند (نگا: صفحهٔ ۱۳۳).

شخصیت و چهارچوب

الام در تشریح خود از ساخت دنیای نمایشی، به همراه اکو، این فرض را به تماشاگر نسبت می‌دهد که «دنیای درون نمایش، از قوانین منطقی و فیزیکی دنیای واقعی خودش تبعیت خواهد کرد مگر آن که خلافش ثابت شود.» از این‌رو بین دنیای نمایشی و شخصیت‌های درون آن و دنیای تماشاگر، اندازه‌ای مشخص از تشابه وجود دارد (۱۹۸۰ ـ ۱۰۴). در این دیدگاه انتزاعات انسان پنداری شده‌ای که در اشخاص بازی در متون اخلاقی قرون وسطایی، همچون اوری من تجلی می‌یابند یا شخصیت‌های غیرطبیعی متون مدرن، مثلاً بازی آخر، تماشاگر را در موقعیتی قرار می‌دهد که بر درک خود از جهان بیرون تأمل بیشتری کند نه آن که به کلی با آن دنیا قطع رابطه کند.

در ارتباط با استفاده از شخصیت‌های تاریخی در دنیای نمایش، الام این پرسش را مطرح می‌کند که وقتی این شخصیت‌ها دوباره در یک بافت داستانی جای می‌گیرند تا چه اندازه به آنها به مثابهٔ «همان افراد» نگریسته می‌شود. او «خصوصیات اساسی مربوط به فرهنگ» چنان شخصیت‌هایی را به عنوان یک معیار جداگانه می‌پذیرد و با اشاره به کلئوپاترا اظهار می‌کند که هر متنی که «قهرمان زن را با این شرایط اساسی تصویر کند استفاده از شخصیت تاریخی به آن نسبت داده می‌شود، حتی اگر اطلاعات فراوان غیرتاریخی هم به آن متن افزوده شود» (۱۹۸۰ ـ ۶ ـ ۱۰۵). در مواردی چون کلئوپاترا یا ناپلئون، خود نام شاید کافی باشد تا تماشاگر دانش وسیع فرهنگی خود را به خاطر آورد. در مورد شخصیت‌های کمتر شناخته شدهٔ تاریخی، مثل سه شخصیت (پاپ ژان، لیدی نیجو، ایزابلابرد) که در آغاز نمایش‌نامهٔ دختران برتر ظاهر می‌شوند، موضوعات خاص تاریخی تابع ملاحظات ساختاری هستند؛ هدف صحنهٔ آغازین دختران برتر ادغام شخصیت‌های برگرفته از سه دوره فرهنگی متفاوت با شخصیت‌های برگرفته از هنر و ادبیات است.

از این مثال‌های متعدد نتیجه می‌شود که منطق تعریف و ارائهٔ شخصیت لزوماً منطق دنیای واقعی نیست و دنیای نمایشی علی‌رغم اینکه منطق ظاهری را به هم می‌ریزد برای تماشاگر قابل دسترس باقی می‌ماند. الام از نمایش‌نامهٔ «شش شخصیت در جست وجوی نویسنده» اثر پیراندللو مثال می‌آورد که در آن شش شخصیت از دنیای «واقعی» ورای تئاتر وارد می‌شوند تا تقاضای تکمیل روایت

نمایشی‌اشان، که تنها دو صحنه از آن نوشته شده، را داشته باشند (الام ۱۹۸۰ - ۱۰ - ۱۰۹). شخصیت‌ها هم صحنه‌های خودشان را بازی می‌کنند و هم تماشاگر صحنه‌هایی هستند که اعضای گروه تئاتر بازی می‌کنند. دنیای «واقعی» که فرض می‌شود شخصیت‌ها از آنجا می‌آیند، غیرواقعی است و در دنیای نمایشی تنها به آن اشاره می‌شود (همچنین نگا: فصل ۴ در مورد دیالوگ: ویژگی‌ها و کارکردها). نگرش trompe - l'oeil به ارائهٔ شخصیت، به مثابهٔ روشی برای درگیر کردن تماشاگر در بحث تئاتری، پیرامون زیبایی‌شناسی و اصول اخلاقی اجرا، مورد استفاده قرار می‌گیرد.

کارکرد به مثابهٔ قرارداد

با در نظر داشتن اینکه پی‌رنگ در تراژدی یونانی از بازسازی روایت اسطوره‌ای شکل می‌گیرد. آشکار است که هم شخصیت کارکرد روایتی خود را از دوران آغازین تئاتر گرفته است و هم در طول زمان مجموعه‌ای از کارهای قراردادی شکل گرفته است که وظیفهٔ انتقال اطلاعات به تماشاگر را بر عهده دارند. در اینجا به چند قرارداد روایتی مهم اشاره می‌کنیم:

۱. حدیث نفس (Self - Presentation):

شخصیت ممکن است در آغاز نمایش‌نامه خودش را معرفی کند، همان‌طور که اودیپ در نمایش‌نامهٔ «اودیپ شهریار» این کار را می‌کند (خطوط ۹ - ۷) و /یا اطلاعات مکمل مناسب با کنش را عرضه می‌کند. در فصل دوم و در ارتباط با نمایش‌نامهٔ «مادر» اشاره کردیم که نمایش‌نامهٔ رادیکال احتمالاً چنین قراردادهایی را به هم می‌ریزد.

۲. شرح: اطلاعات مورد نیاز تماشاگر برای تحلیل کنش، یعنی حقایقی دربارهٔ زمان، مکان، ماجرا و شخصیت، در ابتدا ارائه می‌شود، ارائه این اطلاعات ممکن است به شکل تک‌گویی یا گفتار تک نفره، توسط شخصیت با نام یا بی‌نام باشد (مثل پیک در اوری من، والسوادر، مادر)، یا ممکن است به شکل گفت وگو باشد (مثل گفت وگوی هیپولیتوس و ترمانس در فدرا).

۳. تفسیر جمعی (همسرایان): اطلاعات مورد نیاز تماشاگر در مورد کنش در حال پیشرفت، با روش متعارفی ارائه می‌شود. عرضهٔ این اطلاعات ممکن است توسط شخصیت یا شخصیت‌های درون یا بیرون چهارچوب روایت و یا توسط همسرایان با یک هویت جمعی، صورت گیرد (مثل شهروندان تب در «اودیپ شهریار»، کارگردان انقلابی در «مادر»). متن «بورژوایی» برای حفظ حالت طبیعت‌گرایانهٔ خود، این شرح و تفسیر جمعی را به صورت گفت و گو ارائه می‌دهد.

۴. شخصیت به مثابهٔ محرم راز: پیش‌بینی یک شخصیت فرعی، که محرم راز شخصیت مهم‌تری می‌شود، روش قراردادی دیگری برای انتقال اطلاعات است. مواردی مثل سلیا/روز الیند و آدام/اورلاندو در «آنچه دلخواه توست» و ترمانس/هیپولیتوس، اونون/فدرا و ایسمنه/آرشیا در فدرا نشان می‌دهد که محرم راز یک دوست یا پیشخدمت است که هم جنس شخصیت اصلی و دل‌بستهٔ اوست.

۵. شخصیت به مثابه وجه تقابل: همچنین پیوند شخصیت فرعی و شخصیت اصلی ممکن است در حکم وسیله‌ای برای نشان دادن شباهت (مثل آنیا / واریا در «باغ آلبالو») یا تفاوت (مثل خانم الوستد /هدا «هدا گابلر») بین آن دو باشد (برای مقایسه بهتر با تقاشی، نگا: ویلسون ۱۹۷۶۶ ـ ۹۶).

۶. رب‌النوع ماشین: در تئاتر یونان با استفاده از یک وسیلهٔ جرثقیل مانند **مکان** (mekane)، رب‌النوع بربام ساختمان صحنه ظاهر می‌شود تا پیچیدگی‌های کنش را در پایان نمایش‌نامه حل کند. روزالیند در نمایش‌نامهٔ «آنچه دلخواه توست» کارکرد مشابهی دارد اما لباس زنانه پوشیده است.

۷. شخصیت‌های خاموش: اطلاعات روایت ممکن است صرفاً با زبان بصری منتقل شود: «اودیپ شهریار» با تصویری از یک استغاثه آغاز می‌شود، پردهٔ سوم «باغ آلبالو» با تقلید مسخره‌ای از یک مجلس حرکات موزون آغاز می‌شود. در هر دو مورد تفسیر کلامی دربارهٔ کنش درپی می‌آید. بر عکس لال‌بازی کلاو در «آخر بازی»، مبهم و مرموز باقی می‌ماند.

۸. اسامی شخصیت‌ها: تأکید بر اهیمت اسامی بی‌فایده است. با این همه ممکن است ثابت شود که اسامی اشخاص بازی از جهات بسیاری که به کارکرد اطلاعاتی شخصیت مربوط می‌شود اهمیت دارد. نام اودیپ، «متورم پا»، به بچهٔ سرراهی که دست و پایش میخ‌کوبی شده، اشاره دارد. در نمایش‌نامهٔ «اودیپ شهریار» مدام با این اسم بازی می‌شود برای مثال با کمی تغییر در محل تأکید کلمه، یونانی‌ها ممکن است آن را «اوی دیپ» یعنی «آه! دوپا»، تلفظ کنند که جواب معمای اسفکنس نیز هست (فرگوسن ۱۹۷۲ ـ ۲ ـ ۱۸۱). ترجمهٔ اصطلاح "Turannus" به کلمهٔ «شاه»، حس «حاکم مطلق»، «فرمان‌روای مستبد» را منتقل می‌کند. اسامی انتزاعی که در «اوری‌من» انسان‌پنداری شده‌اند، سطح سمبولیک کار را نشان می‌دهد، اسامی لابو و سرالیور مارتکست که به ترتیب اسامی یک فرد درباری و یک فرد روستایی است، از کارکرد طنز برخوردار است. در میان اشخاص بازی هدا گابلر، خواننده /تماشاگر از نام و نام فامیلی تمام اشخاص، به جز دو تن از آنها، خبر دارد: قاضی برک، همیشه با کلمات رسمی مورد خطاب قرار می‌گیرد که با مقام او مغایرت دارد برت، نوکر تزمان، که مقامی ندارد تنها با اسم کوچک مورد خطاب واقع می‌شود. در «مادر» اشخاص فرعی در ارتباط با شغل خود و حداکثر با جایگاه طبقاتی یا حامی خود نام‌گذاری می‌شوند (مثل افسر پلیس، باربر کارخانه، قصاب). اسامی شخصیت‌ها در «آخر بازی» پیچیدگی را به وجود می‌آورند.

بازیگر / شخصیت

طرح تفکیک بین «شخصیت» که دارای ساختار روان‌شناختی است و کارکردهای (ساختاری، ایدئولوژیکی، تئاتری و غیره) شخصیت در درام، باید نهایتاً روشنگر جایگاه بازیگری باشد. در بافت تئاتری؛ بازیگر واسطه بین شخصیت و تماشاگر است. با این که ما تأکید می‌کنیم که سبک اجرایی و روابط تماشاگر - صحنه از لحاظ فرهنگی و تاریخی، خاص هر دورهٔ تاریخی هستند اما این بازیگر است که مجرایی برای انتقال شخصیت پیدا می‌کند. اگر نقش بازیگر را، «عاملی» بی‌

جان، مثل یک عروسک (هونزل ۱۹۷۸ - ۷۵) یا ماشین‌هایی که اسکار شلمر طراحی کرده است، (وان مور ۱۹۸۲ - ۱۵ - ۲۱۳) بر عهده گیرند تغییر چندانی نمی‌کند.

در تئاترهای آغازین، که روباز بودند، تماشاگران آگاه بودند که بازیگر صرفاً نقش شخصیت (نمایشی) را بازسازی می‌کند. همین که تئاتر به سالن‌های سرپوشیده نقل مکان کرد (این کار در اواخر قرن شانزدهم توسط تهیه‌کننده‌ها و برای کسب سود بیشتر صورت گرفت)، تمایز بین حقیقت و نقش به تدریج کم رنگ شد. همان‌گونه که بازیگر تلاش کرد تا خود را با شخصیت یکی کند، تماشاگر هم در موقعیتی قرار گرفت که می‌باید در فعالیت‌های مقایسه‌ای شناخت شرکت می‌کرد. در دوران مدرن مجدداً فضایی بین بازیگر و نقش به وجود آمده است. پیوند متن رادیکال و زیبایی‌شناسی اجرای ضد ـ توهم، دلیلی است تا تماشاگر در مقام منتقد نسبت به داستان نمایشی قرار گیرد. سه روش اجرایی متناسب با سه نوع متن نمایشی را این‌گونه مشخص کرده‌اند:

نوع متن	روش اجرا
۱. متن کلاسیک	اجرای قراردادی
۲. متن بورژوایی	اجرای تحلیلی
۳. متن رادیکال	اجرای شالوده شکن

به هر حال به صورت گذرا اشاره می‌کنیم که تمایز بین روش‌های اجرای ۲ و ۳، در سطح تربیت بازیگر در گذر تاریخ تقویت شده است. به این دلیل است که استانیسلاوسکی بازیگر را در حکم هنرمندی می‌داند که در روند پرسشگری از خود در طول اجرا، تبدیل به همان شخصیتی می‌شود، که آن را بازی می‌کند تضاد این بازیگر با بازیگر برشت آشکار است:

همان‌طور که بازیگر ـ در ـ نقش (actor ـ in ـ role)، شخصیت را به تماشاگر ارائه می‌دهد، شخصیت شامل سه سطح متمایز عملکرد است. شخصیتی که بازیگر آن را بازی می‌کند دارای کارکردهای زیر است:

۱. ساخت روان‌شناختی؛

۲. نماد موضوعی / یا «کلید» ایدئولوژیکی؛

۳. آئینه تمام نمای تماشاگر،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بازیگر استانیسلاوسکی	بازیگر برشتی
بازیگر به مثابهٔ هنرمند	بازیگر به مثابهٔ کارگر
بازیگر به مثابهٔ شخصیت	بازیگر به مثابهٔ راوی
درون‌گرایی	برون‌گرایی
روان‌شناسی	بافت اجتماعی
هویت	شالوده شکستن
اثبات ایدئولوژی	آزمون ایدئولوژی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واضح است که این مقوله‌ها یکجا وجود ندارند و به صورت کلی ارائه می‌شوند و ممکن است هم زمان خوب کار کنند. شخصیت اودیپ همیشه به صورت کلی تصویری می‌شود: باید این شخصیت با کارکردش به مثابهٔ معادلهٔ موضوعی بین آرمان انسانی و عقوبت ایزدی و در

شبکه‌ای از ارزش‌های سیاسی و مذهبی مطالعه شود. بر این اساس شخصیت اودیپ به مثابهٔ یک نمونه تعبیر می‌شود. تماشاگر ساکن همان جهان متافیزیکی بود که اودیپ در آن سکنی داشت و تابع قوانین مشابهی نیز بود. ممکن است گفته شود که اودیپ نمایندهٔ کل تماشاگران و در نتیجه نمایندهٔ شهر آتن است: شهری که قبلاً طاعون زده و درگیر جنگ‌های داخلی یونان بوده اما اکنون قدرتی غرورآفرین شده است.

ممکن است بازیگر ـ در ـ نقش، اعمال شخصیت را مو به مو انجام دهد. با توجه به کاربرد وسیع استعارهٔ «صحنه ـ جهان»، بازیگر احتمالاً شخصیتی را ایفا می‌کند که قرار است نقش یا نقش‌هایی در کنش داشته باشد. این امر نیز شامل سه سطح است:

۱. بازیگر شخصیتی را بازی می‌کند که خود آن شخصیت نقش را «انعکاسی» (= بسط تئاتری «بازیگری اجتماعی») بازی می‌کند. در نمایش‌نامهٔ «راز لیدی آدلی»، لیدی آدلی که به خاطر «ثروت ازدواج کرده است» (۲۴۵) نقش همسر وفادار و پشتیبان را ادامه می‌دهد.

۲. بازیگری شخصیتی را بازی می‌کند که با استفاده از بدل پوشی یا راه‌های دیگر هویت ثانویه را بر عهده می‌گیرد. در «آنچه دلخواه توست» روزالیند تبعید شده، با تغییر قیافه به شکل یک مرد جوان، کانی مد، در تبعید از خود محافظت می‌کند.

۳. بازیگر شخصیتی را بازی می‌کند که در درون نمایش‌نامه، به بازی در یک نمایش یا بالماسکه مبادرت می‌ورزد. نمایش قتل گونزاگو، نمایشی در درون هملت، مثالی از این موضوع است.

بازی «درونی» نوعی بازی است که فرآیند اجرا را به هم ریخته و به افشای بازیگر ایفا کنندهٔ شخصیت مبادرت می‌ورزد. این شیوهٔ خود ارجاعی اجرا (توسط بازیگر) برای متن «رایکادلی» بسیار پذیرفتنی است.

شخصیت و روان‌شناسی

قبلاً با اشاره به استرینذبرگ، خاطرنشان کرده‌ایم که نگرش به شخصیت بر اساس علم نوخاسته روان‌شناسی مشخصهٔ متن «بورژوایی» است. با برقراری نقد روان‌شناسی، حوزهٔ تحقیق روان‌شناسی به ادبیات نمایشی متأخر، گسترش یافته است تا علاقه پرشور به این تحول نوپاسخ گفته شود. ای سی برادلی در اثر خود تراژدی شکسپیر (۱۹۶۱ [۱۹۰۴]) با متن همچون شرح حال مردم «واقعی» برخورد کرده و آنقدر تأثیرگذار بوده است که باعث شده تا شخصیت به صورت مستقل، و نه به عنوان ابزار ساختاری و موضوعی، مورد مطالعه قرار بگیرد. شیوه‌های یکسان در خواندن رمان و نمایش‌نامه، مشکل را حادتر می‌کند زیرا این موضوع مورد توجه قرار نمی‌گیرد که کار نمایش‌نامه نویس دادن اطلاعات کافی دربارهٔ شخصیت است تا خواننده /بیننده بتواند در هر مرحله، کنش را درک کند. شخصیت‌های نمایشی فقط در روی صحنه وجود دارند و نمایش‌نامه‌نویس هیچ دلیلی نمی‌بیند تا ازعمق و ظرافت شخصیت‌پردازی معمول در رمان واقع‌گرای قرن نوزدهم تقلید کند.

روان‌کاوی شاخه‌ای از روان‌شناسی است که بر نقد ادبی و نمایشی تأثیر به سزایی داشته است. از یک طرف روان‌کاو برای تأیید یا عمومیت دادن به مشاهدات بالینی، و یا برای یافتن شیوه‌ای

مشابه یا شیوهٔ بالینی، از متن ادبی یا نمایشی کمک می‌گیرد. از طرف دیگر نقد متن به ترسیم ارتباطات بین نظریهٔ روان‌کاوی و نظریه‌های ادبی و هنری پرداخته است.

فروید در مقالهٔ خود «مواجههٔ برخی از شخصیت ـ تیپ‌ها با روان‌کاوی» (۱۹۱۶)، پیش از آن که به بررسی شخصیت ربکا وست در نمایش‌نامهٔ روزمر شولم اثر ایبسن بپردازد از او به عنوان نمایش‌نامه‌نویس «عاشق پی‌گیری مسائل روان‌شناسی» نام می‌برد. (۱۹۸۵ ـ ۳۰۸).

فروید بارها عنوان کرد که رد پای بسیاری از مشاهدات بالینی و دیدگاه‌های نظری او را می‌توان در آثار نویسندگان خلاق سراغ گرفت. جرج دیورو (G. Devereux)، در مقالهٔ خود تحت عنوان «صحنهٔ روان درمانی در نمایش‌نامهٔ باکائه، اورپید می‌کوشد تا با «بررسی کاملاً روان‌کاوانه» صحنه‌ای که در آن کادموس، آگاو را از بندگی دیونیزوس رها می‌کند، به آن اعتبار بالینی ببخشد. او نتیجه می‌گیرد که صحنه «از لحاظ بالینی متقاعدکننده و بی‌نقص است» و به نظر او با «مقالات مدرن»، دربارهٔ معالجه از طریق روان درمانی، که توسط دست‌اندرکاران حرفه‌ای نوشته شده است قابل مقایسه می‌باشد، و مشاهده و توصیف نمایش‌نامه‌نویس از بیماری روانی و فرآیند درمانی آگاهانه و صحیح است (۱۹۷۰، ـ ۸ ـ ۴۷).

در زمینهٔ نقد ادبی متکی بر روان‌کاوی، تری ایگلتون به چهار چوب حیطهٔ کاربردی آن اشاره کرده است: « این نقد می‌تواند به نویسندهٔ اثر، به محتواهای اثر، به ساختار صوری اثر، یا به خواننده بپردازد.» او عنوان می‌کند که نقد در این زمینه عموماً به دو موضوع اول پرداخته و نتایج محدودی داشته است (۱۹۸۳ ـ ۱۷۹). روان‌کاوی نویسنده، کار نظری است که در مقام مقایسه به جست وجوی هدفمند شباهت دارد. بر پایهٔ این فرض که «شخصیت‌های متضاد فرافکنی‌های تضادهای درون نویسنده هستند» می‌توان نتیجه گرفت که «شکسپیر هم اتللو بود و هم یاگو» (گریفیث ۱۹۸۲ ـ ۵۸)! رویکردهای محتوا بیشتر با انگیزهٔ ناخودآگاه شخصیت یا با دلالت نمادین اشیاء سر و کار دارند. این رویکردها ناقص و ابتدایی بوده‌اند. با این وجود پساساخت‌گرایی معاصر با تمایل به کاربرد وسیع‌تر نظریهٔ روان‌کاوی، در حال ایجاد نقد آگاهانه و معقولی است (برای مثال نگاه: دونالد ۱۹۸۳، رایت ۱۹۸۴، بورگین و دیگران ۱۹۸۶، ریمون ـ کنان ۱۹۸۷، فلدستین و ساسمن ۱۹۹۰)[1] که روش‌های خلاقانه‌تری را برای تحلیل خود متن نمایشی و برای فرآیندهای خواندن و تماشا کردن ارائه می‌دهد.

پی‌نوشت:

1- (Donald , Wright, Burgin, Rimmon - Kenan, Feldstein, Sussman).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی