شخصیت‌پردازی در ادبیات داستانی

گزارش دهمین نشست نقد آثار ادبی

آنچه می‌خوانید متن نشستی‌است که در آن مهدی‌حجوانی‌نویسنده ، منتقد و سردبیر کتاب ماه کودک و نوجوان و پژوهش نامه ادبیات کودک و نوجوان ، با موضوع «شخصیت پردازی‌در ادبیات داستانی»سخنرانی‌کرده‌است.

حجوانی: فکر می‌کنم صحبت کردن در جمع شما دشوار است، به چند دلیل: یکی این که منتقد هستید و باسواد و دیگر این که من مدت‌هاست از این مباحث فاصله گرفته‌ام. تحقیقی است که خیلی وقت پیش انجام داده‌ام و الان آدم‌های به روز در این جلسه هستند که نه تنها پنبهٔ بحث من را می‌زنند، بلکه پنبهٔ خودم را هم خواهند زد. و بعد این که برای بعضی از دلخوری‌های دوستان از کتاب ماه کودک و نوجوان، عرصهٔ خوبی است که با سردبیرش تسویه حساب کنند و این جا به پرونده‌اش رسیدگی شود، در هر حال، من مزاحمتم را شروع می‌کنم.

بحث من، گزارشی اجمالی از رسالهٔ پایان نامهٔ فوق لیسانس، در دانشکدهٔ هنرهای زیبا، رشتهٔ پژوهش هنر است. عنوان دقیق این رساله، «شخصیت‌پردازی در ادبیات داستانی» است.

این پایان نامه، دو بخش دارد: یک بخشِ آن، بحث نظری و دیگری بحث عملی است. در واقع، بخش نظریِ آن، درباره مفهوم شخصیت‌پردازی و بخش عملی‌اش، حاوی بیست و دو پیشنهاد و یا بیست و دو شگرد برای موفقیت در شخصیت‌پردازی است. لازم نیست که من در اهمیت بحث شخصیت‌پردازی، زیاد حرف بزنم؛ خیلی روشن است.

همان طور که در حوزهٔ روان‌شناسی، مهم‌ترین مبحث را مبحث شخصیت می‌دانند و خودِ روان‌شناس‌ها هم همین را می‌گویند، در ادبیات داستانی هم مبحث شخصیت، بسیار اهمیت دارد. بحث شخصیت، خیلی مهم‌تر از بحث حادثه است. در داستان‌های قرن هجدهمی و نوزدهمی، شاید حادثه، مبحث مهم‌تری بود؛ چون زندگی بشر آن زمان، بیشتر با حوادث عجین بود، اما در زندگی بشر امروز، حادثه به آن معنایی که در داستان‌ها دنبال می‌شد، کمتر است و این بازتابش را در داستان‌ها هم به این صورت نشان داده که داستان‌ها بیشتر درونی شدند، بیشتر ذهن، روح و روان آدم‌ها را می‌کاوند و

بین دو بحث حادثه و شخصیت حرمت و اصالت داستان‌های شخصیت محور، به شرطی که خوب پرداخت شده باشند، همیشه از داستان‌های حادثه محور بیشتر بوده است

کم‌تر به حادثه می‌پردازند.

در هر حال، بین دو بحث حادثه و شخصیت، حرمت و اصالت داستان‌های شخصیت محور، به شرطی که خوب پرداخت شده باشند، همیشه از داستان‌های حادثه محور بیشتر بوده است. حتی در داستان هایی که شخصیت‌های سمبلیک دارند؛ مثلاً در «قلعهٔ حیوانات» جورج اورول، آدم‌ها هستند که بازی می‌کنند. به عبارتی، واقعاً حیوان نیستند و نقش تمثیلی و نمادین آنها مطرح است. می‌شود گفت که هیچ داستانی وجود ندارد که از تعلقات انسانی و از عنصر شخصیت خالی باشد. شما حتی فرض کنید که داستانی تماماً به حوادث طبیعی بپردازد، مثلاً به سیل و زلزله و... حتی سیل و زلزله هم تا وقتی که تأثیر خودشان را بر زندگی آدم‌ها نشان ندهند، نمی‌توانند وارد داستان شوند. یعنی امکان ندارد کسی توانسته باشد داستانی بنویسد که فقط به سیل، زلزله، بلایای طبیعی و یا طبیعت بپردازد. یک نقاش، می‌تواند فقط یک منظره را نقاشی کند، ولی یک داستان نویس، نمی‌تواند فقط توصیفِ صرفِ طبیعت را محقق کند. به هر حال، علقهٔ انسانی و عنصر شخصیت و انسان نقشی محوری در داستان دارد. بدون تردید، در بین همهٔ هنرها، رمان، حتی از فیلم نامه و نمایشنامه هم بیشتر توانایی شخصیت‌پردازی دارد، چون به مدد مشتی واژه می‌تواند درون کاوی کند. سینما و تئاتر، این امکان را - به این گستردگی- ندارد، ولی رمان، هم با توجه به حجم و هم با توجه به قابلیت کاربرد واژه‌ها، این ویژگی را دارد.

اگر بخواهیم از مفهوم شخصیت و شخصیت‌پردازی شروع کنیم، شاید برای بعضی از دوستان، خیلی پیشِ پا اُفتاده باشد و بگویند «این چیزی است که جای بحث ندارد و خوب است که از آن بگذریم». در حالی که من فکر می‌کنم مشکل بسیاری از نویسندگان و حتی منتقدان ما در نوشتن اثر یا در نقد اثر، این است که اتفاقاً به مفهوم شخصیت‌پردازی نزدیک نشده‌اند. منابع موجود فن داستان نویسی، مثلاً کتاب «عناصر داستان» یا «ادبیات داستانی» نوشتهٔ جمال میرصادقی، «هنر داستان نویسی» ابراهیم یونسی، «جنبه‌های رمان»، نوشتهٔ ادوارد مورگان فاستر به ترجمهٔ ابراهیم یونسی، نوشته‌های آقای ناصر ایرانی، یا «فن سناریو نویسی»، اثر یوجین ویل که البته بی ارتباط هم با فن داستان نویسی نیست. «رمان به روایت رمان نویسان»، نوشتهٔ مه‌یام آلوت ترجمهٔ علی محمد حق شناس، همهٔ این‌هارا که از این نظر نگاه کردم، دیدم که هیچ کدام اعتنای لازم را در ارایهٔ مفهوم دقیقی از شخصیت و شخصیت‌پردازی نداشته‌اند. این عدم موفقیت، در ارایهٔ مفهوم دقیقی از شخصیت، دلایل مختلفی دارد. بعضی‌ها در کاربرد واژه‌ها اشتباه‌های خیلی عجیبی کرده‌اند. یکی «شخصیت» را مساوی «شخص» گرفته است، در حالی که این‌ها یکی کاراکتر است و یکی پرسوناژ. ولی آن قدر این غلط، مصطلح تکرار شده و خودِ ما هم تکرار می‌کنیم که ظاهراً دیگر باید پذیرفت.

یا مثلاً آقای یونسی، در «هنر داستان نویسی»، معادل کاراکتریزاسیون یا کاراکتریزیشن را «توصیف عملی» گفته است. در حالی که کاراکتریزیشن، توصیف عملی نیست، بلکه یک کاراکتریزیشنِ موفق، آن است که از توصیف عملی برای کند و کاو شخصیتش بهره می‌گیرد. این درست نیست که کاربرد یک واژه را با خودِ آن واژه یکی بدانیم و یا بعضی‌ها آمده‌اند و در ارایهٔ تعریفی از شخصیت، تیپ را هم وارد کرده‌اند. در حالی که شخصیت و تیپ با هم فرق می‌کنند و ما اگر بخواهیم این‌ها را با هم یکی بگیریم، در ارایهٔ مفهوم درستی از شخصیت، دچار مشکل خواهیم شد.

حالا علت چیست که این تعریف دقیق ارایه نشده است؟ یکی این است که اصولاً کسانی که کار ادبی کرده‌اند، به دستاوردهای علم روان‌شناسی اعتنای لازم را نکرده‌اند؛ یعنی واقعاً فکر کرده‌اند که هنرمند و ادیب هستند، ولی روان شناسان کارشان پرداختن به علم است، بحث‌های خشک و علمی می‌کنند. بنابراین هراس دارند از نزدیک شدن به آن حوزه. چرا؟ برای این که بیم دارند بحث‌های‌شان، بحث‌هایی خشک و مکانیکی شود که با لطافت و

خلاقیت و آفرینش که در هنر مطرح است، منافات دارد. در حالی که واقعاً این طور نیست، به نظرِ من، تعریف شخصیت، هم در روان‌شناسی و هم در ادبیات داستانی، یکی است؛ فقط کاربردها فرق می‌کند. یعنی روان‌شناس، شخصیت را تعریف می‌کند.؛ برای این که دنبال یک یافتهٔ علمی است و اهداف علمی خودش را دنبال می‌کند.

روان‌شناس می‌خواهد رابطهٔ بین عناصر و هم چنین، رابطهٔ بین پدیده‌ها را پیدا کند. یک داستان نویس یا منتقد ادبی نیز به دنبال همان مفهوم است، ولی اهدافش، اهداف زیبایی‌شناسی است. این‌ها دو تعریف جدا از هم نیست و واقعاً تعاریفی که در روان‌شناسی، از شخصیت ارایه شده، آن قدر وحشتناک نیست که نشود وارد مباحث ادبی‌اش کرد.

یکی دیگر از دلایل عدم توجه به مفهوم شخصیت، از سوی نویسندگان، شاید این بوده که حوصلهٔ لازم را نداشته و یا مایهٔ لازم را صرف نکرده‌اند. علت دیگرش هم ممکن است این باشد که مباحث داستان‌نویسی، آن قدر گسترده و مفصل است که امکان ندارد کسی بتواند یک کتاب در باب فن داستان نویسی بنویسد و به همهٔ مباحث‌اش بپردازد. به همین دلیل، شما وقتی کتاب‌های فن داستان‌نویسی را مطالعه می‌کنید، می‌بینید که یک نفر مدعی شده که دارد داستان را بررسی می‌کند، ولی عملاً بیشتر به روایت داستانی توجه کرده است و همین طور یکی بیشتر به تاریخچهٔ داستان توجه کرده، یکی دیگر هم بیشتر به مبحث شخصیت اعتنا کرده و چیزهای دیگر را رها کرده است. این باعث شده که خیلی‌ها وقتی به مبحث شخصیت رسیده‌اند، گفته‌اند: خُب، سهم کمی از این کتاب هم می‌تواند به بحث شخصیت اختصاص پیدا کند. حتی کتاب حجیمی مثل «قصه نویسی» رضا براهنی هم نتوانسته است حقِ همهٔ این مباحث را ادا کند. شاید بعضی‌ها هم این موضوع را بدیهی تلقی کرده‌اند؛ یعنی احساس کرده‌اند که آن قدر تعریف شخصیت، با وجودِ خوانندگان آثارشان آمیخته و عجین است که نیاز نیست با پرداختن به مفهوم شخصیت، وقت شان را بگیرند و در واقع، بحث شخصیت را خیلی بدیهی و پیش پا افتاده تلقی کرده‌اند. حال این که باید به دستاوردهای علم روانشناسی، در تعریف شخصیت، اعتنا کنیم. البته، روان‌شناس‌ها هم تمام تعاریف شان بر هم منطبق نیست. آن جا هم سرزمین خودش است، با دعواهای خودش، با پادشاه‌های مختلف که هیچ کدام در اقلیم روان‌شناسی نمی‌گنجند! آنها هم براساس خودشان مسایلی دارند. بیش از ده مکتبِ شخصیت، در روان‌شناسی وجود دارد. آن‌ها هم برای تفاوتی که بین دیدگاه‌هایشان وجود دارد، تعاریف متفاوتی ارایه کرده‌اند و همین طور بر اساس تفاوتی که بین تعریف کننده‌های آنان بوده.

بعضی‌ها در کاربرد واژه‌ها اشتباه‌های خیلی عجیبی کرده‌اند یکی «شخصیت» را مساوی «شخص» گرفته است، در حالی که این‌ها یکی کاراکتر است و یکی پرسوناژ ولی آن قدر این غلط مصطلح تکرار شده و خودِ ما هم تکرار می‌کنیم که ظاهراً دیگر باید پذیرفت

اما همهٔ ما می‌دانیم که به هر حال، نظریه‌ها این طور نیست که همیشه با هم در حال جنگ باشند؛ یعنی در سال گفت و گوی تمدن‌ها شاید بعضی‌ها این گرایش را پیدا کرده‌اند که گفت و گوی نظریه‌ها راهم مطرح کنند. یعنی این طور نمی‌تواند باشد که نظریه‌ها همیشه با هم تناقض داشته باشند، بلکه گاهی هم مکمل یکدیگرند. یک نفر در تعریف شخصیت، کارکردی نگاه می‌کند، یکی ذهنی و یکی اجتماعی. به هر حال، از جهات مختلف دیده‌اند و چون زاویهٔ دیدشان با همدیگر فرق می‌کند، اگر در کنار هم گذاشته شوند، گاهی می‌توانند مکمل یکدیگر باشند. تکیهٔ من در یافتنِ یک تعریف دقیق از مفهوم روان‌شناسی، بیشتر یک کابینهٔ ائتلافی از تعاریف متفاوت بوده است. برای همین، مسؤولیت تعریفی هم که ارایه کرده‌ام، با خودم است. چون این تعریف، در هیچ منبعی، به این صورت وجود ندارد. تعریف پیشنهادیِ من، این است که «شخصیت، سازمانی پویا، انتزاعی و منحصر به فرد از افکار، عقاید و اخلاقِ فرد، صرف نظر از جهات ارزشی است که این‌ها در تعاملی تدریجی و مستمر با یکدیگر و با محیط اطراف هستند». البته، من باید بعضی از این واژه‌ها را شرح دهم تا مشخص شود که منظور من از «سازمانی پویا، انتزاعی و منحصر به فرد» چیست.

اگر بخواهیم از وجوه تعریف صحبت بکنیم، قدم اول، این است که شخصیت یک مجموعه، و سازه Construct است. روشن است که هیچ وقت، با یک صفت، هیچ آدمی را نمی‌شود تعریف کرد. انسان مجموعه‌ای از صفات است. مجموعه‌ای است از افکار. سازمانی از افکار، عقاید و اخلاق. مسئله دوم، این است که این صفات، با همدیگر مجاورت مکانیکی ندارند. در کنار هم چیده نشده‌اند، بلکه بده بستان و تعامل دارند و همان طور که می‌دانید، تعامل از باب تفاعل است و یکی از کاربردهای باب تفاعل، تقابل است؛ تاثیر و تأثر متقابل میان دو پدیده. همان طور هم که گفتیم، نظم‌شان هم نظمی مکانیکی مثل اجزای یک ساعت نیست. برای همین هم این مبحث قدری پیچیده است و علت این که پیشرفت علوم انسانی، در مقایسه با پیشرفت علوم تکنولوژیک، بسیار اندک است. شاید همین باشد. علوم انسانی، مراحل اولیهٔ پیشرفت را می‌گذراند.

در واقع، کیفی بودن این عناصر، چنین وضعیتی را ایجاد کرده است. بین اجزای شخصیت، نظم ارگانیک، برقرار است و نه مکانیک. در حقیقت، شخصیت، حاصل جمع این عناصر نیست، بلکه حاصل ضرب این عناصر است. نکتهٔ دیگر اینکه مفهوم شخصیت مفهومی انتزاعی است؛ یعنی مثل سنگ، درخت و خورشید نیست. ذهن ما باید صفات، افکار و عقاید مختلف را انتزاع و ترکیب کند تا به شخصیت یک فرد برسد.

به همین سبب هر کس ممکن است به یک شکل انتزاع بکند و تفاوت نظریه‌ها در هنر و ادبیات هم از چنین انتزاعی بودن‌هایی ناشی می‌شود. از دیگر وجوه این تعریف، منحصر به فرد بودن شخصیت است؛ درست مثل اثر انگشت افراد. ما نمی‌توانیم دو شخصیت یکسان پیدا کنیم؛ چون عناصر تشکیل دهندهٔ شخصیت، آن قدر متعدد و متکثرند که عملاً دو شخصیت مثل هم پیدا نمی‌شود.

دو تیپ مثل هم وجود دارد، اما دو شخصیت مثل هم وجود ندارد. همچنین در تعریف شخصیت، گفتیم که ثبات نسبی دارد. نمی‌گوییم ثبات مطلق دارد؛ چون اگر این طور باشد، به این معناست که تغییر نمی‌کند، در حالی که تجربه نشان می‌دهد که شخصیت آدم‌ها تغییر می‌کند، ولی این طور هم نیست که شخصیت آدم‌ها یک شبه یا انفجاری تغییر کند. در بعضی از داستان‌ها داستان‌نویس‌ها خودشان را راحت می‌کنند و با یک اتفاق کوچک، داستانشان فیلم هندی می‌شود و آدمی که در داستان است، یک دفعه شخصیت دیگری می‌شود: از تمام اعمال گذشته‌اش دست برداشته، به کلی عوض می‌شود. داستان‌نویس، به دلیل عدم توجه کافی به مفهوم شخصیت، دچار این اشتباه می‌گردد؛در این باب، دو اصطلاح وجود دارد: یکی ساختار و دیگری فرآیند؛ همان "structure" و "Process". استراکچر، به وجوهی از شخصیت گفته می‌شود که پایداری بیشتری دارند و فرآیند هم به وجوهی از شخصیت گفته می‌شود که گذراتر و ناپایدارترند.

این دو وجه را می‌توان در شخصیت همهٔ آدم‌ها جست و جو کرد. به هر حال، اگر بخواهم یک بار دیگر این تعریف را تکرار کنم، می‌گویم که شخصیت سازمانی پویا، انتزاعی و منحصر به فرد از اعمال، اعتقادات و اخلاق فرد است. البته، صرف نظر از جهات ارزشی است که ثبات نسبی یافته‌اند و با یکدیگر و نیز با محیط بیرونی تعامل تدریجی و مستمر دارند.

اعمال، اعتقادات و اخلاق سه وجه مهم از شخصیت آدم‌ها هستند که من از طرفی، در مقاله‌ای از مرحوم علامه طباطبایی، خواندم که ایشان تأکید کرده بود که اگر بخواهیم یک آدم را تحلیل کنیم، این سه پایه خیلی مهم‌اند: اخلاق، اعتقادات و اعمالش که با هم ، مرزهای جدا کننده‌ای هم دارند. در روان‌شناسی لارنس پرین، دیدم که او هم به همین اشاره کرده و گفته در دوره‌های مختلف، روان‌شناس‌ها تأکیدهای مختلفی روی یکی از این سه رکن کرده‌اند. بعضی‌ها بیشتر وجه خلقیات، بعضی‌ها وجه عمل و برخی دیگر هم اعتقاد را در نظر گرفته‌اند. اما واقعاً روان‌شناسی امروز، به سمتی آمده است که به هر سه وجه، در شناسایی شخصیت یک فرد اهمیت می‌دهد. نکتهٔ دیگری هم که گفتم، صرف نظر از جهات ارزشی، یعنی این که آن تعبیر عوامانه را تکرار نکنیم که «فلانی آدم بی‌شخصیتی است». چرا که از نظر روان‌شناسی، همه شخصیت دارند. این که گفته می‌شود فلانی آدم بی شخصیتی است، منظورشان این است که شخصیت او منفی است؛ وگرنه همهٔ آدم‌ها صرف نظر از این که چه جور فکر و عمل می‌کنند و چگونه خلق‌شان شکل می‌گیرد و بروز می‌کند، شخصیت دارند. یکی دیگر از مباحثی که در بحثِ شخصت‌پردازی اهمیت دارد و در این جا فقط اشاره‌ای کوتاه به آن می‌کنیم، بحث شخصیت‌های سالم و بیمار است. ملاک روان‌شناسی، برای شخصیت سالم، «سازمان یافتگی عناصر تشکیل دهندهٔ شخصیت» است.

گفتنی است که این جا هم جهات ارزشی مطرح نیست. ممکن است آدم جنایتکاری، سازمان درونی‌اش برای انجام جنایت، آن قدر خوب با هم هماهنگ باشد که از نظر روان شناس‌ها، آدم سالمی محسوب شود (البته، از نظر علمی، وگرنه اصلاً بحث اخلاق مطرح نیست.) به عکس ممکن است آدمی که خیلی هم مثبت و خدمتگزار است، اما از پاره‌ای تضادهای درونی رنج می‌برد، بیمار باشد.

همان طور که می‌دانید، یک بحث مهم در این حوزه، تفاوت شخصیت و تیپ است. شخصیت «مابِه الاختلاف» آدم‌هاست (صفات جداکنندهٔ آدم‌ها) و تیپ، به «مابِهِ الاشتراک» می‌پردازد (چیزهایی که آدم‌ها را در یک گروه قرار می‌دهد و به هم نزدیک می‌کند). اشاره کردم که ابراهیم یونسی، در تعریفش، این دو را یکی گرفته است، ما اگر بخواهیم در تعریف شخصیت، این دو مفهوم را با هم خلط کنیم، بدون شک، نمی‌توانیم تعریف محکمی از شخصیت ارایه دهیم. در معرفی شخصیت یک آدم، هیچ وقت نمی‌شود گفت که این آدم پنج تا انگشت دارد. پنج انگشت داشتن، خصلت اوست؛ چون قبول کرده‌ایم که به طور طبیعی، همهٔ آدم‌ها و همهٔ گروه‌های انسانی پنج انگشت دارند.یا این که بگوییم فلان آدم عصبانی می‌شود؛ چون همهٔ آدم‌ها عصبانی می‌شوند. مگر این که بگوییم «خیلی عصبانی می‌شود» و... که صفت جداکننده است. البته این را برای مثال گفتم و گرنه با یک صفت مثل «زیاد عصبانی شدن» نمی‌توان شخصیت یک نفر را تعریف کرد چون همان طور که گفتم شخصیت، مجموعه‌ای از صفات متعامل است و نه یک صفت.

ما برای شناخت شخصیت، دو مرحله در پیش داریم؛ یکی این که ببینیم این شخص کیست و دیگر این که ریشهٔ بروز رفتارها، افکار و اخلاقیات او چیست. بحث اول را نمود شخصیت می‌گوییم و بحث دوم را تحت عنوان عناصر یا عوامل تشکیل دهندهٔ شخصیت،

شخصیت سازمانی پویا انتزاعی و منحصر به فرد از افکار عقاید و اخلاقِ فرد صرف نظر از جهات ارزشی است که این‌ها در تعاملی تدریجی و مستمر با یکدیگر و با محیط اطراف هستند

همان طور که می‌دانید یک بحث مهم در این حوزه تفاوت شخصیت و تیپ است. شخصیت «مابِه الاختلاف» آدم‌هاست (صفات جداکنندهٔ آدم‌ها) و تیپ به «مابِهِ‌الاشتراک» می‌پردازد (چیزهایی که آدم‌ها را در یک گروه قرار می‌دهد و به هم نزدیک می‌کند)

مورد بررسی قرار می‌دهیم. بر اساس تقسیم‌بندی‌هایی که شده است، نمودهای شخصیت، شامل نمودهای بیرونی و نمودهای درونی است. بعضی از نمودهای بیرونی، جسمی و فیزیکی است که حالت جبری دارند: زشت بودن یک نفر، زیبا بودن یک نفر، قدبلند بودنش، نژادش، رنگ پوست و... که در مسئلهٔ شخصیت وارد نمی‌شود، اگر چه داستان‌نویس‌ها خواه و ناخواه، از ویژگی‌های جبری آدم‌های داستان‌شان برای نشان دادن خصلت‌های درونی آنها با زبانی نمادین و تمثیلی استفاده می‌کنند، اما از نظر علمی، این طور نیست و جنبه‌های جبریِ وجودِ یک آدم، نقشی در شخصیت او ندارد. اتفاقاً آثار قوی‌تر ادبیات داستانی، آن‌هایی هستند که خلاف جریان آب شنا می‌کنند؛ یعنی فی المثل آدم زشتی را آن قدر دوست داشتنی نشان می‌دهند که مخاطب، تمام وجود او را زیبا می‌بیند یا برعکس، ممکن است نویسنده آدمی را که خیلی هم خوش چهره است، شخصیت و درونیاتش را طوری نشان دهد که خواننده، از او فاصله بگیرد و دوستش نداشته باشد و یا گاهی در نگاه‌های تمثیلی، روباه، عنکبوت یا حیواناتی که ممکن است در نگاه بیرونی، دوست داشتنی نباشند، در ادبیات داستانی، با مهارت‌های یک داستان‌نویس، شخصیت‌های مثبتی می‌شوند.

یک وجه دیگر، وجوه اعتباری و اجتماعی است که در حوزه اختیار و نه جبر مطرح می‌شود و تعیین کنندهٔ شخصیت افراد است. مثلاً چقدر تحصیل کرده؟ اعتبار اجتماعی‌اش چیست؟ چقدر محبوب است و چقدر منفور؟ مثلاً چطور لباس می‌پوشد؟ اگر یک مرد، کفش پاشنه بلند بپوشد، از دیدگاه داستان‌نویس، می‌تواند مفهومی داشته باشد که مثلاً او دوست ندارد او را آدم قد کوتاهی بدانند.

یک جنبه هم درونی است که این هم دو وجه دارد: روحی و عاطفی که بیشتر با ناخودآگاه ارتباط دارد و وجوه عقلی و استدلالی. خلاصه، ما نمود شخصیت را می‌توانیم در این جنبه‌ها به طور کامل ارزیابی کنیم که آیا نمود این شخصیت، در این داستان، موفق است یا نه؟ گنگ است یا مبهم؟

فرد چگونه استدلال می‌کند، چگونه بحث می‌کند، چگونه غذا می‌خورد، دوست‌هایش چه کسانی هستند، چگونه حرف می‌زند؟ «تا مرد سخن نگفته باشد/ عیب و هنرش نهفته باشد» حرفی است که حقیقتِ محکمی پشت آن قرار دارد.

وجه دوم، عناصر تشکیل دهندهٔ شخصیت است. در بحث عناصر مشکلهٔ شخصیت، دیدگاه‌های متفاوتی وجود دارد. بعضی‌ها که نگاه‌شان جبری است، به ارادهٔ انسان خیلی اهمیت نداده‌اند. بعضی‌ها هم که به محیط خیلی اهمیت نداده‌اند و به ذهنیات و درونیات آدم‌ها توجه کرده‌اند، یک وجه دیگر را دیده‌اند. ولی من فکر می‌کنم آن چه می‌تواند به طور طبیعی، تجربی و علمی عناصر تشکیل دهندهٔ شخصیت یک فرد باشد، همان سه رکن معروف محیط، وراثت و اراده است. البته، ممکن است با وجود فلسفه‌ها و سرخوردگی‌های جدیدی که در انسان امروز به وجود آمده است، تعاریف دیگری ارایه دهند و ممکن است بعضی‌ها به کلی، عامل اراده را در شکل‌گیری شخصیتِ خودِ فرد منتفی بدانند و عامل سازندهٔ فرد را تنها وراثت و محیط تلقی کنند.

بحثی هم در حوزهٔ کار خودمان داریم که گرایش به ادبیات کودکان است.

این که شخصیت‌پردازی، در ادبیات کودکان، چه شکلی دارد؟ این جا هم همان عامل جدا کننده و با اهمیتی که مرز بین ادبیات کودکان و بزرگسالان را مشخص می‌کند، بسیار تعیین کننده است. ادبیات کودکان، ادبیاتی است که مخاطب دارد. کسی که هنر را صرفاً جوشش ناخودآگاه خودش می‌داند، اصلاً به مخاطب قایل نیست. یک نویسنده، یک شاعر این گونه است. یک نقاش هم همین طور، اصلاً برای او مهم نیست که مخاطب آثارش کیست. البته، این به آن معنا نیست که او از این که میلیون‌ها نسخه کتابش فروش برود، لذت نمی‌برد. ولی می‌گوید: زمانی که من اثر را خلق می‌کنم، مسئلهٔ مخاطب اصلاً برایم مطرح نیست. او سراغ بوم می‌رود و اثری به وجود می‌آورد.

ولی مسئلهٔ مخاطب، در ادبیات کودکان، بسیار اهمیت دارد و ادبیاتی است که از این نظر، از ادبیات بزرگسالان جدا می‌شود، کسی که می‌نویسد، قبول کرده است که برای گروهی از بچه‌ها می‌نویسد که مثلاً از فلان سن تا فلان سن هستند. حالا ممکن است مخاطب البته منظور این نیست که ادبیات کودک و نوجوان، ارزش ادبی و هنری ندارد و یا از همان اول مخاطبش قطعی و متعین است. این مخاطب می‌تواند بعد از خلق اثر تعیین شود، ممکن است نویسنده بگوید: من اثر ادبی می‌نویسم و به مخاطب هم کاری ندارم. من درونیات خودم را به صورت آزاد در قالب واژه‌ها و جمله‌ها می‌ریزم . بگذار منتقدها پدر و مادرها و خودِ بچه‌ها مشخص کنند که این اثر، مخاطبش کیست. چرا به عهدهٔ من باشد؟ اگر به عهدهٔ من بگذارند، اثر، عقلانی می‌شود، مکانیکی می‌شود و روح نخواهد داشت.

زیاد داریم نویسنده‌هایی که اثر را خلق کرده‌اند و بعد جامعه، مُهر کودکانه بر این آثار زده است. همان نویسنده‌ها می‌گویند: «نه این طور نیست. البته ما بچه‌ها را هم دوست داریم. خودمان هم هنوز بچه‌ایم، کودکی هم می‌کنیم، ولی واقعاً لحظه‌ای که این را می‌نوشتیم، خودمان را در شمار نویسنده‌ها یا شاعران کودک نمی‌دانستیم». بنابراین شخصیت سازی و شخصیت‌پردازی در هنگام خلق اثر می‌تواند آزاد باشد و از درون نویسنده بجوشد اما پس از آنکه شخصیت خلق شد و در واقع شخصیت‌ها خلق شدند و روابط آنها شکل گرفت، باید منتقد یا کارشناس یا روان‌شناس، به مدد تجربهٔ قبلی و یا بر اساس تحقیقات میدانی این مسئله را ارزیابی کنند که آیا شخصیت‌ها و شخصیت‌پردازی داستان کودکانه و کودک پسند هست و یا نه.

در بخش دوم رساله، من پیشنهادهایی برای توفیق در شخصیت‌پردازی ارایه کرده‌ام که تعدادی از آنها این جا قابل ارایه است:

یک بحث، تفاوت بین شخصیت سازی و شخصیت‌پردازی است. شخصیت سازی، یعنی ارائه نسبتاً دقیق کلیهٔ ویژگی‌ها و صفات یک فرد، بدون این که بخواهیم بگوییم این فرد در این داستان خاص چه کرده، چه گفته و چه به سرش آمده است. شخصیت سازی یعنی ارائه تعریفی ایستا از یک فرد. مثل درست کردن مجسمهٔ او. اما شخصیت‌پردازی، به حرکت در آوردن آن مجسمه با همهٔ توانایی و کاستی‌هایش در یک قصهٔ خاص است. یعنی مجبور کردن آن شخصیت ساخته شده به حرف زدن، راه رفتن و کنش و واکنش نشان دادن. در مرحلهٔ شخصیت سازی می‌خواهیم دقیقاً بدانیم که آدم یا آدمهای داستان‌ما چه کسانی هستند. اما در مرحلهٔ شخصیت‌پردازی با اتکا به هنر داستان‌نویسی تنها دسته‌ای جزیی از

ما برای شناخت شخصیت، دو مرحله در پیش داریم؛ یکی این که ببینیم این شخص کیست و دیگر این که ریشهٔ بروز رفتارها افکار و اخلاقیات او چیست. بحث اول را نمود شخصیت می گوییم و بحث دوم را تحت عنوان عناصر یا عوامل تشکیل دهندهٔ شخصیت مورد بررسی قرار می دهیم

آن همه خصلت و ویژگی، که به کار داستان می‌آیند، انتخاب خواهند شد.

خیلی مواقع، اشتباهاتی که بعضی از نویسنده‌ها می‌کنند، این است که وقتی ما می‌گوییم که این بخش از بیان شخصیت تو اضافه است، او می‌گوید نه! چرا اضافه است؟ جزو شخصیت اوست. ما می‌گوییم مگر هر چیز که جزو شخصیت اوست، باید در داستان بیاید؟ و یا اگر می‌آید باید این طور مستقیم و مفصل بیان شود؟

به قول همینگوی، داستان، همان کوه یخ است که $\frac{۴}{۵}$ آن زیر آب و $\frac{۱}{۵}$ آن بیرون آب است. آن $\frac{۴}{۵}$ که زیرِ آب است، به علاوه $\frac{۱}{۵}$ می‌شود $\frac{۵}{۵}$ ؛ یعنی همان کوهِ یخِ شخصیت سازی. $\frac{۱}{۵}$ کوه یخ، شخصیت‌پردازی است. روال و روند داستانی است که باید با گزینش کاملاً هنرمندانه همراه باشد. این جاست که فرق داستان‌نویس و روان‌شناس معلوم می‌شود. روان‌شناس، شخصیت را کاملاً می‌سازد. داستان‌نویس هم می‌تواند شخصیت را بسازد، ولی هر آن چه را که از او می‌داند، نمی‌گوید. به همین علت است که در بحث‌های داستان‌نویسی، گاهی اهمیت حرف هایی که در داستان زده نمی‌شود، بیشتر از حرف‌های زده شده است. گاهی هنر داستان‌نویسی، این است که شما حرفی را نزنید، ولی آن حرف را القا کنید. پس برای این که در اشتباه نغلتیم و نوشته هایمان، نوشته هایی خشک نباشد و از داستان فاصله نگیرد، باید به تفاوت شخصیت سازی و شخصیت‌پردازی توجه داشته باشیم.

وجه دوم در شخصیت‌پردازی که بی‌ارتباط با همان بند قبلی که گفتم، نیست، این که ما خواننده را در کندوکاو شخصیت و شناخت آن شرکت بدهیم. با تسامح، اگر داستان‌نویسی را به مقولهٔ آموزش تشبیه کنیم، همه اعتراض خواهید کرد و خواهید گفت که داستان، وظیفه‌اش آموزش دادن نیست. می‌دانم این نیست، ولی این تشبیه برای تقریب به ذهن است و آن این که در روان شناسیِ آموزش، بحثی است که به فرق بین یادگیری فعالانه (Active Learning) و یادگیری منفعلانه (Pasive Learning) می‌پردازد. «معلم محور» است. معلم یک جا می‌نشیند، حرف‌هایی به بچه‌ها می‌گوید و دیکته می‌کند و آنها می‌نویسند. در این مورد ارتباط، کاملاً یک طرفه است. از خلاقیتِ خودِ بچه‌ها استفاده نمی‌شود. دقیقاً مثل آموزش و پرورش خودمان که خلاقیت کُش است و بچه‌ها وقتی وارد این نظام می‌شوند، به کلی تغییر می‌کنند. همهٔ اتفاق‌های خوبی هم که در زندگی بچه‌ها- بعد از نظام آموزش و پرورش -می‌افتد، به سبب خیره‌سری‌ها، سماجت‌ها و خلاقیت‌های شخصی شان است؛ وگرنه برای این نظام، دوازده سال کافی است تا خلاقیت را در بچه‌ها بکُشد و از بین ببرد.

اما در یادگیری فعالانه، این طور نیست. «معلم‌محوری» مطرح نیست. معلم هم کاتالیزوری است که در انجام واکنش شرکت می‌کند. به شیوهٔ زایاندنِ سقراطی عمل می‌کند، برای این که بچه‌ها به حقیقت و مطلب برسند، خودِ بچه‌ها را مشارکت می‌دهد. آن قصهٔ معروف را شنیده‌ایم که پسرکی بود که پدرش او را سراغ قوت و روزی می‌فرستاد. شب که پسرک می‌آمد، پولی می‌آورد به پدرش می‌داد و می‌گفت که من امروز این قدر کار کرده‌ام. پدر پول را می‌گرفت و در آتش می‌انداخت و پسر از کار پدرش تعجب می‌کرد. فردا که دوباره پدر او را به دنبال کسب و کار می‌فرستاد، پسرک باز با مقداری پول به خانه بر می‌گشت. پدر دوباره پول را در آتش می‌انداخت و می‌دید که پسرک کاری نمی‌کند. پسر دو روز اول، پول‌ها را از جایی با حیله تهیه می‌کرده، ولی روز سوم، پسر واقعاً با دست رنج خودش آن را تهیه می‌کند و وقتی پدر آن را در آتش می‌اندازد، پسر هجوم می‌برد که پول را با زحمت به دست آورده‌ام و پدر، در پاسخ می‌گوید: حالا فهمیدم که این پول حاصل دست رنج خودت است.

خواننده هم اگر در ساختن قصه مشارکت کند، مثل همان پسرک، قدر داستان را می‌داند و به خاطر داستان، خودش را به آتش می‌زند، در غیر این صورت برخورد او با داستان منفعلانه خواهد بود.

مسئلهٔ سوم، توجه به فرآیند تحول است. با این که ده مکتب شخصیت در روان‌شناسی وجود دارد، اما در این بدیهیات اختلافی با هم ندارند که تحولِ شخصیت، یک تحول تدریجی و مستمر است. نکتهٔ جالب برای همهٔ ما این است که چگونه در آثار ادبیات کهن ما، تحول آدم‌ها انفجاری است. اگر ما بخواهیم تذکره الاولیای عطار را با معیارهای نقد امروز بررسی کنیم، جور در نمی‌آید. آدمی که عمری دزد بوده، می‌آید بالای خانهٔ کسی می‌ایستد و می‌خواهد از آن خانه دزدی کند. بعد شیئی را از زمین بر می‌دارد. به زبانش می‌زند و می‌بیند که نمک است. می‌گوید چون من نمک اهل این خانه را خورده‌ام، روا نیست که دزدی کنم. بعد هم متحول شده، آدم دیگری می‌شود. جالب این جاست که خود عطار هم همین طور بوده است. در شرح احوال عطار می‌خوانیم که او یک مرتبه تکان خورده و آدم دیگری شده است. حالا این تغییر آنی و ناگهانی را چگونه می‌توانیم توجیه کنیم؟ روشن است که آن‌ها آدم‌های قدیم بودند و ادبیات، ادبیات کهن و آن ادبیات کهن، آینهٔ آدم‌های قدیم است؛ چون آدم قدیم بسیط و ساده بوده و دلش راحت می‌لرزیده است. مثل انسان حسابگر، عاقل و فهمیدهٔ امروز نبوده، مثلِ خودِ کودک بوده. در یکی از متون، حرف خیلی قشنگی می‌خوانیم که: علت علاقهٔ کودکان به افسانه‌ها این است که افسانه‌ها متعلق به دوران کودکی بشر هستند. به همین دلیل است که بچه‌ها افسانه‌ها را دوست دارند. تحول آدم‌ها در قصه‌های شرقی، با قصه‌های غربی متفاوت است. علتش این است که انسان شرقی بر اساس تعریفی که از انسان در شرق می‌شود، با تعریفی که در غرب می‌شود، متفاوت است. یعنی قصه‌های شرقی، قصه‌های کودکانه و قصه‌های کهن، آدم‌هایش جور دیگری هستند. جور دیگر متحول می‌شوند و به نظر می‌رسد که نقد آن داستان‌ها هم باید در همان چارچوب صورت بگیرد. مگر این که بخواهیم از کسی که آمده است و برای انسان امروز آن قصه‌ها را بازآفرینی می‌کند، انتقاد بکنیم.

ما می‌توانیم به بازنویس امروزی انتقاد کنیم که تو اگر آن انسان را هم با زبان امروز به خوانندهٔ امروز ارایه می‌کنی، وظیفه داری که زمینه چینی‌های لازم را بکنی تا این که تحول آنی این شخصیت، موجه جلوه داده شود. نویسنده‌های قدیم و حکایت‌پردازی‌های قدیم، چنین تعهدی نداشتند، چون آن‌ها و خواننده‌های شان این قرارداد را با هم داشتند. آن‌ها می‌دانستند که در جامعه‌ای زندگی می‌کنند که اگر یک آدم، به صورت زبانی تعهدی بکند، ممکن است که ۲۰ سال پای آن تعهدش بایستد، ولی انسان امروز این گونه نیست.

بنابراین، اگر کسی داستان کهنی را به زبان امروز بازنویسی یا بازآفرینی کند یا بسط کمی یا کیفی دهد و یا این که موضوع آن را عوض کند که این بحث در بازآفرینی و بازنویسی مطرح است، باید توجه داشته باشد که تحولِ شخصیت، از این قاعده پیروی کند که ما با انسان امروز داریم صحبت می‌کنیم و زمینه‌چینی‌های لازم باید در کار باشد.

نکتهٔ دیگر، این است که تحول و نمو با هم فرق می‌کنند. گاهی در داستان‌ها، به طور طبیعی، ۲۰ سال می‌گذرد، آدم‌ها همه نمو می‌کنند. این اتفاقات به طور طبیعی می افتد، ولی این به معنای تحول در آدم‌ها و تحول در شخصیت آدم‌ها نیست. یک آدم ۲۰ سال پیش، آدم خشک و خسیسی بوده، الان هم هست و تحولی در شخصیت او ایجاد نشده است.

همان طور که عرض کردم، صحبت کردن در جمع شما برایم مشکل است. همه‌اش در این فکر بودم که من در این جلسه، چه حرفی برای دوستان دارم که حتی یادآوری دانسته‌های قبلی شان بوده و یا حرف نویی باشد. از این نظر، شرمنده‌ام.

نکتهٔ دیگری که در پرداخت شخصیت، به طور طبیعی، باید به آن توجه شود، پرهیز از مطلق‌گرایی است که شما هم در نقدهای‌تان

این که شخصیت‌پردازی در ادبیات کودکان چه شکلی دارد؟ این جا هم همان عامل جدا کننده و با اهمیتی که مرز بین ادبیات کودکان و بزرگسالان را مشخص می‌کند بسیار تعیین کننده است. ادبیات کودکان ادبیاتی است که مخاطب دارد. کسی که هنر را صرفاً جوشش ناخودآگاه خودش می‌داند اصلاً به مخاطب قایل نیست. یک نویسنده یک شاعر این گونه است. یک نقاش هم همین طور اصلاً برای او مهم نیست که مخاطب آثارش کیست

بسیار آورده‌اید و بحث کرده‌اید.

در حکایت‌های قدیم، نگاه مطلق به آدم‌ها بیشتر بود. آدم‌ها یا خوبِ خوب بودند یا بدِ بد. یا غول‌اند یا دیو. این بینش خودش را در آن جا هم نشان داده است.

در داستان‌های کودکان، نویسنده بیشتر اجازه دارد که به طرف مطلق‌گرایی برود؛ چون ذهن خردسالِ امروز، طوری است که مثلاً نمی‌تواند پدرش را دو وجهی ببیند و بگوید که این پدرِ من در عین حال که آدم بسیار خوبی است، ایرادهایی هم دارد.

این بچه نمی‌تواند این‌طور فکر کند. اگر چیزی برایش بد باشد، دیگر بد می‌شود و اگر خوب باشد، خوب است. در واقع، ملاحظات تربیتی که یک نویسنده می‌خواهد رعایت بکند، همین چیزهاست.

ولی مسلم است که هر چه به سنین نوجوانی نزدیک می‌شویم، توان این تفکیک بیشتر می‌شود. خصوصاً بچه‌های امروز که از این نظر، خیلی زودتر وارد زندگی می‌شوند. متأسفانه، بعضی از آن‌ها دورهٔ کودکی را طی نمی‌کنند. برای همین، در نقد ادبیات کودکان، این بحث مطرح است که اصلاً مفهوم کودکی باقی مانده که ما بخواهیم ادبیات کودکان را نقد کنیم؟

بزرگترها با نقشه‌های خودشان، با برنامه‌های خودشان، طوری برنامه‌ریزی می‌کنند که این بچه بعد از تولد، طبق یک مکانیسم از پیش تعیین شده در قالب‌های بزرگسالانهٔ آن‌ها قرار بگیرد. انتظار هم دارند که خیلی زود وارد چرخهٔ تولید شده، همان چیزی که آن‌ها می‌خواهند، بشود. توصیهٔ دیگر، پرهیز از شخصیت‌های تزیینی است.

در بازی فوتبال، ممکن است کسی که خیلی دریبل می‌زند، کارهای فردی‌اش زیبا باشد، اما چون در خدمت تیم نیست و حرکت تیم را به جلو نمی‌برد، کارش منفی است. گاهی در بعضی از داستان‌ها می‌بینیم که شخصیت‌های تزیینی، وارد کار می‌شوند که در جای خودشان، خواندنی هستند. دلیلش هم این است که به تجارب نویسنده بر می‌گردند، این آدم چون با بچه‌های شرور سروکله زده یا مثلاً در بازار زیاد کار کرده، در تصویر کردن آن شخصیت‌ها هم متبحر است، ولی جایی یادش می‌رود که آن دانسته‌ها و تجربه‌ها به خورد کار نمی‌رود و مشکل داستان را حل نمی‌کند. بنابراین شخصیت، شخصیتی تزیینی می‌شود. دیگری پرهیز از شخصیت‌های ابزاری است.

در تئاتر یونان قدیم، وقتی در سالن نمایش، درگیری بین نیروهای خیر و شر بالا می‌گرفت و خود کارگردان‌ها و نمایشنامه‌نویس‌ها هم نمی‌دانستند که بالاخره این مشکل را باید چگونه حل کنند. سبد بزرگی را با طناب، از بالای صحنهٔ نمایش پایین می‌فرستادند. در این سبد، یکی از خدایان بود که وارد صحنه می‌شد و مثلاً می‌گفت: با هم دعوا نکنید، آدمهای خوبی باشید و ... درگیری را با تکیه به خرد خویش حل می‌کرد. بینندگان و تماشاگران را هم نصیحت می‌کرد و تمام می‌شد. اهم این حرکت، « God from machine» بود.

در داستان‌نویسی امروز، این که از بالا خدایی بیاید و مشکلات داستان را حل کند، پذیرفته نیست. یعنی استفاده از شخصیت‌های ابزاری، برای حل مشکلات داستان، قابل قبول نیست. بگذریم که در بعضی از فیلم‌های امروزی، می‌بینیم که شخصیتی را خلق می‌کنند، موقعیتی دراماتیکی به وجود می‌آورند و در آن می‌مانند و مجبور می‌شوند که شخصیت را بکشند. کاملاً معلوم است که دستِ خودِ نویسنده، به خون آن قهرمان داستان آغشته است. حتی در فیلمِ خوبی مثل «رنگ خدا» آدم احساس می‌کند که خودِ مجید مجیدی هم کلافه شده است. آخر کار می‌گوید که این بچه را چه کار کنم؟ بچه روی دست من مانده‌است.

در پایان، می‌بینیم که مسئلهٔ بچهٔ در اثر یک حادثهٔ فیزیکی، تمام می‌شود. بهروز افخمی، فیلمی دارد با عنوان «شوکران»؛ زنی که در داستان، اتفاقاتی برایش می‌افتد، در پایان، در اتوبان تصادف می‌کند و بهروز افخمی هم نفس راحتی می‌کشد. بی‌اعتنایی

کارگردان‌ها و اهل سینمای ما به ادبیات، این پیامدها را هم به دنبال دارد. داریوش مهرجویی، وقتی که می‌داند مؤلف نیست، یعنی یک سینماگر مؤلف، مثل مخملباف یا کیارستمی نیست، سراغ غلامحسین ساعدی می‌رود. مثلاً متن‌های او را می‌گیرد و روی آن‌ها کار سینمایی می‌کند و ارایه می‌دهد. سینمای او حرمت ادبیات و فیلم‌نامه را حفظ می‌کند.

بنابر این، روی متون قوی تکیه می‌کند. بسیاری از فیلم‌های خوب مهرجویی همین طور است. شما می‌بینید که از نمایشنامه‌نویس‌هایی مثل «ایبسن» یاداستان‌نویسی مثل «سلینجر» کمک می‌گیرد. نکتهٔ بعدی پرهیز از شخصیت‌های مشابه است.

همیشه باید ملاک ما این باشد که ببینیم آیا اگر یک شخصیت خاص را از داستان حذف کنیم، به چارچوب آن لطمه‌ای می‌خورد یا نه؟ اگر لطمه‌ای نخورد، معلوم است که آن شخصیت، شخصیت اضافه‌ای است. تک تک شخصیت‌ها، چه اصلی و چه فرعی، باید نقش خودشان را در پیشبرد داستان ادا بکنند و در داستان، آدمی نداشته باشیم که جلوی دست و پا را بگیرد و ایجاد مزاحمت کند. کاری از م ـ الف ـ فجر می‌خواندم به نام «خاکسترهای آشیان» و مثالی است که در ذهن من مانده است. نویسندهٔ محترم، باید مرا ببخشند که هر جا می‌خواهم مثال بزنم، از این کار می‌گویم. داستان به این شکل است که دو جوان با هم به این نتیجه می‌رسند که به جبهه بروند، با هم ثبت نام می‌کنند، با هم به جبهه می‌روند، با هم متأثر می‌شوند، با هم می‌ترسند و با هم فکر می‌کنند. یک جایی هم گفتم که چون این دو تا هیچ اختلاف و مسئله‌ای با هم ندارند، پس می‌شد یک نفر باشد. شما وقتی در این کتاب، اتفاقها را دنبال می‌کنید، آن قدر بین دو شخصیتِ داستان شباهت وجود دارد که داستان، داستان خوبی نشده است. چون همیشه کشمکش‌های داستانی، چه کشمکش‌های بیرونی و چه درونی، در اثر برخورد اراده‌ها ایجاد می‌شود. آن دو شخصیت، ممکن است که همدیگر را دوست داشته باشند، ولی بدون شک، در مواردی اراده‌هاشان با هم برخورد خواهد کرد و ممکن است با یکدیگر کنار نیایند، در حالی که در این داستان مثل این است که یک آدم به دو نیم شده است! در قوتی است که یک نویسنده در پرداخت شخصیت‌هایش دارد. محور دیگر، پرهیز از شخصیت‌های عروسکی است.

من که این اصطلاح را انتخاب کردم، منظورم این بود که گاهی شخصیت‌های داستانی ما تمام ویژگی‌های یک انسان مثل دماغ، دهان و چشم را دارند، اما مثل یک مجسمه هستند که روح ندارد، این شخصیت‌ها هم روح ندارند. یکی از چیزهایی که نویسنده‌ها را زیادی عاقل می‌کند و باعث می‌شود که فطری ننویسند، این است که در نوشتن حرفه‌ای می‌شوند. البته، حرفه‌ای در معنای منفی که

یک بحث تفاوت بین شخصیت‌سازی و شخصیت پردازی است. شخصیت سازی یعنی ارائه نسبتاً دقیق کلیهٔ ویژگی‌ها و صفات یک فرد بدون این که بخواهیم بگوییم این فرد در این داستان خاص چه کرده، چه گفته و چه به سرش آمده است شخصیت سازی یعنی ارائه تعریفی ایستا از یک فرد. مثل درست کردن مجسمهٔ او. اماشخصیت پردازی به حرکت در آوردن آن مجسمه با همهٔ توانایی و کاستی‌هایش در یک قصهٔ خاص است

نویسنده، طبق قول و قرار مشخص، کاری می‌نویسد و آدمی خلق می‌کند. شما که اثر را نگاه می‌کنید، ظاهری بسیار فریبنده دارد؛ آدم‌ها، آدم‌هایی هستند که به نظر می‌آید شخصیت دارند و شخصیت‌شان خیلی برجسته است، اما می‌بینید که اثر روح ندارد. بسیاری از داستان‌نویس‌هایی که تازه به میدان می‌آیند و وارد این دعواهای تکنیکی و دستورالعمل‌های داستان‌نویسی نشده‌اند، داستان‌هایی می‌نویسند که پر از اشکال هم است، ولی روح دارد. من با این که تخصص زیادی در شعر ندارم و طبق تعریف سنتی خواجه نصیر، همین قدر می‌دانم که شعر، کلام موزون، مقفا، مخیل و مساوی است، وقتی این شعرهایی را که پشت کامیون‌ها نوشته می‌شود، می‌خوانم، می‌بینم که شاعر سعی کرده همه این موارد را رعایت بکند و شعرش، شعر باشد، ولی پر از اشکال است. در عین حال، مرا به تفکر فرو می‌برد؛ یعنی حس می‌کنم که روحی در این کلام و این شعر هست که در شعرهای اطو کشیده و سوهان خورده و خیلی شکیل دیده نمی‌شود. این مسئله در داستان هم زیاد دیده می‌شود که شخصیت‌های ما، شخصیت‌هایی هستند که خودمان را هم تحت تأثیر قرار نمی‌دهند. من همیشه فکر می‌کنم که ملاک یک داستان‌نویس، باید این باشد که خودش تحت تأثیر شخصیت داستانش قرار بگیرد. نویسنده باید آن قدر از شخصیت داستانش فاصله بگیرد که او را آدم دیگری ببیند. هم چنان که یک بار «تولستوی» را دیدند که لبخند ملیحی روی لبش بود. گفتند که موضوع چیست؟ تولستوی جواب داد: این دختر داستان به من قول داده بود که فرار نکند و با این پسر ازدواج کند، او با من قرار گذاشته بود، ولی این ناکس پسره را گذاشت و رفت. البته ممکن است که این‌ها توسط یک نویسنده معمولی هم گفته شود و شما بگویید که این‌ها، ادعای نویسنده است، ولی ساحت تولستوی از این حرف‌ها مبراست. مثالی که زدم از «جنگ و صلح» است، جریان «نیکلا» است که به جبهه می‌رود و سخت مجروح می‌شود و ناتاشا او را رها می‌کند.

معمولاً شخصیت‌های قوی می‌آیند و سیر از پیش تعیین شده ذهن نویسنده را به هم می‌ریزند. به همین خاطر است که من فکر می‌کنم اگر خودِ نویسنده تحت تأثیر شخصیت‌های داستانش باشد و به عنوان یک پدیده نو، از بیرون نگاه کند، تأثیرش بیشتر است.

مسئله بعدی پرهیز از زیاد نمایش دادن آدم‌هاست، اشتباهی که گاهی نویسنده‌ها می‌کنند و منتقدان هم تشخیص نمی‌دهند این است که فکر می‌کنند، کسی که حضور فیزیکی بیشتری در داستان دارد، شخصیت اصلی است. در نمایشنامه لیرشاه شکسپیر، «کردلیا» در بخش مهمی از داستان غایب می‌شود ولی حضور او کاملاً حس می‌شود، از بس که این شخصیت، شخصیتی زنده است. و من فکر می‌کنم که اگر جلوی دست و پا بود، این قدر عزیز نمی‌شد. او در صحنه‌های مهمی غایب است.

به هر حال این قاعده «دیدار می‌نمایی و پرهیز می‌کنی / بازار خویش و آتش ما تیز می‌کنی»، است. بحث بعدی، توجه به کاربرد ابزارهای روایت است که آقای ناصر ایرانی در کتاب «داستان، تعاریف ابزارها و عناصر» این بحث را مطرح کرده‌است. او ابزار روایت را به سه دسته تقسیم می‌کند. احتمالاً ایشان هم این بحث را از یک منبع خارجی گرفته و با وارد کردن این بحث به ادبیات داستانی ما خدمت کرده‌است.

تفکیک خوبی است که روایت داستان یا تلخیص است، یا توصیف و یا صحنه. تلخیص آن جاست که ما داستان را خلاصه می‌کنیم و از روی حادثه می‌پریم. نویسنده رمان تام جونز در اول رمان خودش می‌گوید که: کار ما با شما این جور است که ما شما را از این شهر به آن شهر می‌بریم، بین این دو شهر بیابان است. بنابر این ما به سرعت از آن جا رد می‌شویم ولی وقتی که وارد شهر می‌شویم، به خاطر دیدنی‌های زیاد شهر، شما را بیشتر می‌چرخانیم .این است که داستان، مثل آکاردئون، در جاهایی مختصر می‌شود و در جاهایی بسط پیدا می‌کند، به همین دلیل است که در بعضی از داستان‌ها، که موفق نیستند، هنر بسط و اختصار فراموش شده است. بعضی از داستان‌ها یک روایت خطی یکسان دارند. در حالی که یک داستان نویس موفق باید بداند که کجا جمع کند و کجا مطلب را باز کند و شرح دهد. به همین دلیل، «تلخیص» یکی از این ابزارهای مهم روایت است؛ پریدن از روی وقایع، فصل‌های داستان، قطع کردن داستان و ادامه دادن آن از نقطهٔ زمانی دیگر «توصیف» جایی است که صحنه‌ای از داستان روایت می‌شود، منتها صحنه ایستاست ؛ چیزی در آن حرکت نمی‌کند، کسی حرف نمی‌زند و «صحنه» که سومین و جذاب‌ترین شیوه روایت است، آن جایی است که حرکتی در داستان هست و آدم‌ها حرکت فیزیکی دارند و حرف می‌زنند. گفت و گو هم یک جور صحنه است و داستان را به پیش می‌برد. مهم‌ترین مسئله در پرداخت شخصیت این که، جاهایی که اقتضای داستان این است که شخصیت داستان با صحنه نشان داده شود، با توصیف نشان داده نشود، یعنی ما از آدم‌هایمان عکس یادگاری نگیریم. آدم داستان باید راه برود، حرف بزند. کنش و واکنش اوست که شخصیتش را نشان می‌دهد.

بحثی که راجع به نمودهای شخصیت داشتم، این بود که بعضی از جنبه‌های شخصیت، جنبه‌های درونی آدم‌هاست. با وجوه درونی هرگز با توصیف نویسنده نمایانده نمی‌شوند. با کنش و واکنش خودِ آدم‌ها نشان داده می‌شوند. برای همین نویسنده‌ای پیشنهاد خوبی دارد و می‌گوید که: بیاییم تمام صفت‌ها را از داستان حذف کنیم. ما پیر مرد مهربان نداریم. مهربان، صفت است و بهتر است این را حذف کند و مهربانی را در عمل نشان دهد. داستان‌نویس مدرن به این سو پیش آمده که صفت‌ها را از داستان بگیرد، آدم‌ها را در موقعیت خودشان، با عملکرد خودشان معرفی کند و به نوعی است که حتی نویسنده بگوید که من مسئولیتی ندارم، او خودش دارد این کارها را می‌کند. به قول حافظ «من» از وسط برداشته می‌شود، خودش از میانه بر می‌خیزد. این تعبیر حافظ از زاویه‌ای جدید، کاربرد تکنیکی هم دارد.

نویسنده کنار می‌رود، فقط یک نردبان می‌گذارد و به خواننده کمک می‌کند که بالای نردبان برود و خودش باغ زیبای داستان را ببیند، نه این که خواننده پایین نردبان و پشت دیوار باغ باشد و ما برایش تعریف کنیم. بعضی از نویسنده‌ها قصه را «می‌گویند» ولی بعضی از نویسنده‌ها صحنه‌های داستان را «نشان» می‌دهند. وجه مهم این نشان دادن در شناختن عنصر صحنه، به عنوان یکی از ابزارهای مهم روایت داستان است. حدیث قشنگی از امیرالمومنین (علیه‌السلام) خاطر من است، البته از این احادیث اغلب برداشت‌های ارزشی می‌شود. ولی حالا من در اینجا با اجازه از معصوم می‌خواهم از آن برداشت دانشی بکنم که «فی تقلب الاحوال علم جواهر الرجال». در دگرگونی‌های زمانه است که جوهره آدم‌ها آشکار می‌شود. این نکته، نکته بسیار مهمی در شخصیت‌پردازی است که حتماً باید آدم‌ها در دگرگونی‌های زمانه قرار بگیرند تا خودشان را نشان دهند. البته داستان امروزی از دگرگونی‌های فیزیکی کمتر صحبت می‌کند. درگیری آدم‌ها با خودشان بیشتر درون‌گراست ولی به هر حال آن هم یک کشمکش است. اصلِ کشمکش بر جای خودش باقی است. اصل تضاد در داستان به جای خودش باقی است. به خلاف این که بعضی‌ها تصور می‌کنند که تمام اصول داستان‌نویسی نقض شده است. من اعتقاد دارم که گرچه بعضی از آنهانقض شده‌اند اما همه آنها چنین حالتی نداشته‌اند، بلکه مصداق‌ها عوض شده یعنی باید اصلِ کشمکش در داستان باشد چون به هر حال ما می‌خواهیم خواننده‌مان داستان را بخواند و جلو برود. این مسأله گاهی کشمکش و درگیری انسان با طبیعت بوده و گاهی درگیری‌های درونی.

کاموس: بحث، بحث شخصیت‌پردازی است که در رابطه با آن دو مفهوم نظری و عملی مطرح شد. یک بحث، همان مفهوم نظری بود و تعریفی که ارایه شد ودیگری شگردهایی برای شخصیت‌پردازی، پیشنهاد من این است که دوستان ابتدا روی مفهوم نظری و مسئله ساختار و فرآیند بحث کنند. به هر حال این موضوع به علاقهٔ

در داستان نویسی امروز، این که از بالا خدایی بیاید و مشکلات داستان را حل کند پذیرفته نیست. یعنی استفاده از شخصیت‌های ابزاری برای حل مشکلات داستان قابل قبول نیست. بگذریم که در بعضی ازفیلم‌های امروزی می‌بینیم که شخصیتی را خلق می‌کنند موقعیتی دراماتیکی به‌وجود می‌آورند و در آن می‌مانند و مجبور می‌شوند که شخصیت را بکشند. کاملاً معلوم است که دستِ خودِ نویسنده، به خون آن قهرمان داستان آغشته است

دوستانی که می‌خواهند صحبت کنند، بر می‌گردد. خانم حاجی نصرالله بفرمایید.

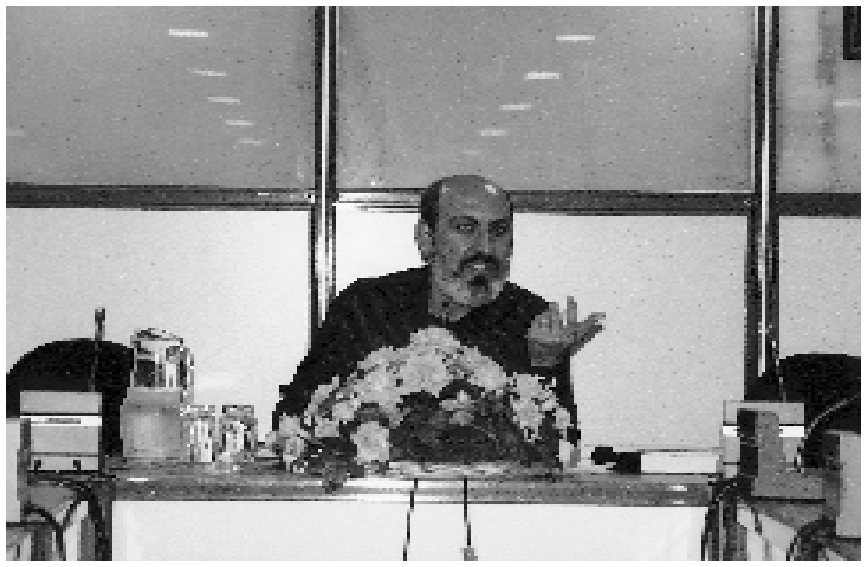
حاجی نصرالله: شما در یک بخش از صحبت‌هایتان گفتید که اگر ما بخواهیم با معیارهای امروز تذکره‌الاولیای عطار را مورد بررسی قرار دهیم، چه می‌شود، بعد گفتید که در داستان‌های کهن، تحول شخصیت‌ها انفجاری است و آدم قدیم، آدم بسیط و ساده‌ای بود و انسانِ امروز حسابگر است. اولاً به نظر من، این که بخواهیم در ارتباط با خصوصیات و ویژگی آدم‌ها، یک گونه ادبی را مورد ارزیابی قرار دهیم، اشتباه است. به علت این که ادبیات کهن که گونه‌اش را در شکل افسانه نشان می‌دهد، همان چیزی است که شما گفتید که متعلق به دوران کودکی بشر است. به همین دلیل کودکان هم می‌توانند خیلی خوب با آن ارتباط برقرار کنند. یعنی اگر ما بخواهیم این قضیه را تحلیل کنیم باید ببینیم که بُن مایه آن در دوران قدیم چه بوده، یعنی اگر ایران را مثلاً در هزاره اول قبل از میلاد یا در خودِ هفتصد سال قبل از میلاد ببینیم، توجه به خیر و شر یکی است.

یعنی این که که خداهای دوگانه‌اش مطلق است: بدِ مطلق، خوبِ مطلق. به همین دلیل در افسانه هم شخصیت خوب مطلق و بد مطلق به‌وجود می‌آید. در بحث شخصیت نمی‌گوییم ادبیات کهن، می‌گوئیم افسانه. چون ممکن است فلان گونه حالت حکایت یا چیزهای پندآموز هم داشته باشد. یعنی در واقع اینجا مبنای حرکت برای افسانه‌های کهن، بینش بشر بوده. زمانی بشر به دو نیرو اعتقاد داشته؛ خیر و شر که در افسانه هم می‌بینیم و بعد آن مسایل خودش را داشته یعنی تمام آن التیام‌ها، تمام مشکلاتی که از عدم شناخت نسبت به هستی، نسبت به مرگ و... حتی در دوره‌های مختلف زندگی بشر چیزهای مختلفی را باید ببینیم. مثلاً روابط خانوادگی در دوره‌های مختلف. ما سه سال پیش این جا دو جلد کتاب داشتیم؛ افسانه‌های کلی که ترجمه بود. ماهرمون‌های قوم کرلی را در آن افسانه‌ها می‌بینیم. بیشتر کارکرد افسانه هم همین است. و کارکردهای آن چیزی است که این رکن را خلق کرده و این کارکردها برای بچه‌های ماست و همان چیزی است که شما هم درست به آن اشاره داشتید ؛ یعنی تفکر مطلق دیدن بچه‌ها؛ خیر مطلق، شر مطلق.

حالا ما می‌گوییم که در داستان امروزی، یک تُن و یا یک طیف می‌بینیم. چرا طیف می‌بینیم؟ برای این که باید ببینیم مبنایش، که علم است، چه تغییری کرده‌است. ما الان تز «فازی» را داریم. یعنی در واقع نسل پنجم کامپیوترها را که براساس ذهن انسان طراحی شده داریم. یعنی چه؟ یعنی این که ما «نه» مطلق، «بله» مطلق نداریم. این جا ما آدم‌های مختلف داریم و در این فاصله حتی ممکن است تحول هم وجود داشته باشد و در واقع ما رشته‌های مختلف را می‌بینیم. دلیل نمی‌شود که بگوییم انسان امروز حسابگر شده یعنی پیچیدگی، تکنولوژی و عصر اطلاعات نیز بازتاب خودش را در یک فانتزی، یک رمان سیال ذهن و غیره و غیره نشان می‌دهد. ولی اگر ما بخواهیم به اعصار تاریخ برگردیم، این سادگی در زندگی، نحوه گذران و امرار معاش است و مثل یک زنجیر به هم وصل است.

ما در افسانه‌ها به هیچ وجه شخصیت‌پردازی نداریم. یعنی افسانه به شخصیت هیچ گونه توجهی نمی‌کند و برای همین هم هست که می‌گوییم امروزه افسانه‌های پریان برای بچه‌های ما این همه کارکرد دارد. در افسانه یک آدم به سرعت می‌میرد، یعنی به این سرعت مرگ را افسانه مطرح می‌کند، همان چیزهایی که برای بشر ابتدایی ناشناخته بود.

مسأله دیگر هم که شما مطرح کردید این بود که گفتید انسان امروز طوری است که نمی‌تواند ۲۰ سال روی تعهدش بماند. چرا، انسان امروز هم به تعهدش وفادار است ولی انسان امروز از دو قطبی بودن دور می‌شود یعنی وقتی ما در عصری (قرن بیست و یکم) قرار می‌گیریم، دیگر نمی‌توانیم تفکر دهه چهل، دهه بیست و آن تفکر دو قطبی را دنبال کنیم. این جا یک حرکت وجود دارد حتی اگر مثلاً در



جامعه‌ای فشار تفکر دو قطبی هم وجود داشته باشد. ولی در مجموع زندگی بشر در کره زمین به یک نقطه می‌رسد. این جا دیگر نمی‌توانیم بگوییم که او ۲۰ سال تعهد نداشت و زد زیر حرفش. این آدم در ارتباط با این دنیای عظیم اطلاعات یعنی چشم‌اندازهای مختلف تفکر تغییر می‌کند. خودش را تغییر می‌دهد. در واقع منشأ آن از نسبیتی است که اینیشتن مطرح می‌کند. یعنی جدا شدن فیزیک نیوتن با اینیشتن.

به نظر من، مرز این جاست که نگرش ما به انسان‌ها تغییر می‌کند. حالا ده‌ها سال طول می‌کشد تا امروز به ما می‌رسد. یکی هم این که استناد کردید آدم‌های قدیم، آدم‌های ساده و بسیطی بودند که کمی بر صحبت‌هایتان سایه انداخته بود. اضافه بر این، شما در آخر آمدید یک سری شگردها یا به قول خودتان یک سری روش‌هایی را گفتید برای این که مثلاً شخصیت‌پردازی در کتاب جاذب باشد. مثلاً پرهیز از شخصیت‌ابزاری، پرهیز از شخصیت تزیینی، پرهیز از شخصیت عروسکی. یعنی در واقع یک سری حکم دادید. «شخصیت عروسکی» یعنی چه؟ منظور شما از «عروسکی»، آدم‌های بی‌روح است؟ «عروسکی» پینوکیوست؟ شخصیت‌ها انواع مختلف دارند. حتی شخصیت‌های ذهن ساخته تصویری داریم. مثل «آبی کوچولو، زرد کوچولو» در کتاب‌های لئونی، «تکه کوچولو» در کتاب‌های لئونی و یا مثلاً «دایرهٔ گمشده» که کار «سیلور استاین» است. این، باز هم یک شخصیت ذهن ساخته تصویری است. یعنی ما می‌توانیم تقسیم بندی کنیم و بگوییم شخصیت‌هایی که بعضی از خصوصیات آدم‌ها را دارند؛ صحبت می‌کنند، تفکر انسانی دارند. شخصیت‌ها، روابط اجتماعی را دنبال می‌کنند. هر کدام از این‌ها یک سری ویژگی‌هایی است که دارند. حالا شخصیتی که نویسنده خلق می‌کند (عروسکی و یا هر چیز دیگر) می‌تواند این خصوصیات را داشته باشد.

مثلاً در مجموعه «بابالو وا»، «آقای قاشق» و «خانم بشقاب» ابزارند، یعنی وسایل خانگی‌اند ولی کتاب موفقی است و بچه را جذب می‌کند و اتفاقاً با جان پنداری کودک ارتباط برقرار می‌کند.

حجوانی: من متوجه نشدم که اختلاف ما چیست. شما بعضی از واژه‌های مرا ویرایش کردید. متشکرم، ولی من نگفتم، شخصیت «عروسک» نباشد. گفتم، «عروسکی» نباشد.

حاجی نصرالله: فرمودید: پرهیز از شخصیت عروسکی، پرهیز از شخصیت ابزاری، پرهیز از شخصیت تزیینی. گفتید؛ همه چیزش مثل آدم است، روح ندارد. مثل بعضی از آدم‌ها که روح ندارند.

حجوانی: نه، پرهیز از عروسک که نیست، پرهیز از شخصیت عروسکی است پینوکیو با این که یک عروسک است، ولی اصلاً شخصیتش عروسکی نیست، چون روح دارد.

حاجی‌نصرالله: یعنی نویسنده در شخصیت‌پردازی موفق نبوده؟

به نظر من این که بخواهیم در ارتباط با خصوصیات و ویژگی آدم‌ها یک گونه ادبی را مورد ارزیابی قرار دهیم اشتباه است. به علت این که ادبیات کهن که گونه‌اش را در شکل افسانه نشان می‌دهد همان چیزی است که شما گفتید که متعلق به دوران کودکی بشر است. به همین دلیل کودکان هم می‌توانند خیلی خوب با آن ارتباط برقرار کنند

یعنی نتوانسته به آن شخصیت جان بدهد؟

حجوانی: بله! نتوانسته جان بدهد. حالا ممکن است شما این واژه «عروسکی» را ویرایش کنید و واژه بهتری پیدا کنید. کما این که قبل از «ابزاری»، من «آچاری» گفته بودم که استاد راهنمایم گفت: پسر خوب این حرف‌ها چیست؟ گفت مثلاً بگذار «ابزاری» من هم قبول کردم. من که نگفتم از عروسک یا قاشق و چنگال استفاده نشود. قاشق و چنگال با این که انعطاف ندارد ولی گاهی کاربرد درستش در یک داستان کاملاً روح دارش می‌کند ولی گاهی نویسنده یک آدم روح‌دار را بی‌روح می‌کند.

تزیینی را هم توضیح دادم. گفتم شخصیتی است که فقط خودش قشنگ باشد، اما در خدمت ساختارِ داستان نباشد.

اگر این را حذف کنیم، لطمه‌ای به داستان نمی‌خورد. من می‌خواهم بگویم که این واژه‌ها را با دقت از هم جدا کرده‌ام. اگر شما بگویید که ابزاری و عروسکی یکی است، من می‌گویم که دو تا هستند و هر روی این‌ها با تزیینی فرق می‌کنند.

نکته دیگر هم این که من اصلاً ارزش گذاری نکردم. اگر لحنم این را گفته حرف دیگری است. من بسیط را با خوب یکی نمی‌دانم. ما با روستایی‌ها فرق داریم. گاهی شعار می‌دهیم که مثلاً روستا خیلی خوب است ولی هیچ کدام حاضر نمی‌شویم که برویم و در چنان ساختاری زندگی کنیم و به آن مفهوم روستایی شویم، بسیط با خوب فرق دارد. گفتم روستایی‌ها بسیط هستند نه اینکه لزوماً خوب هستند. گفتم آدم امروز «حسابگر» شده است. باز هم منظورم ارزش گذاری نبود که بگویم بداست. گفتم که آدم امروز پیچیده‌تر است. این خودش حرف پیچیده‌ای نبود.

من مقاله‌ای جای دیگری منتشر کردم که به همین بحث می‌پرداخت که این قدر کودک را مقدس نکنید. کودک چه تقدسی دارد؟

هر انسانی به طور جبری یک دوره کودکی دارد، بعد هم جبراً بزرگ می‌شود. این که ما این قدر به بزرگسالان فحش بدهیم و این قدر بچه‌ها را تقدیس کنیم، درست نیست. بیاییم نوعی تعامل بین دنیای بزرگسالی و کودکی ایجاد کنیم و اعتقاد داشته باشیم که آن، دوره خودش است، این هم، دوره خودش، هیچ کدام هم دوره‌های مقدس یا پلیدی نیستند. چون اراده فرد در شکل‌گیری آن دوره‌ها تأثیر ندارد. دست خودمان نیست.

نکتهٔ دیگر این است که داستان‌های قدیمی به دلیل این که تحولِ تدریجیِ شخصیت درآن‌ها وجود ندارد، اصلاً منظورشان تصویر کردن یک آدم نیست بلکه منظورشان از آدم، تجسم بخشیدن به یک خصلت است. مثلاً مولیر در نمایشنامه «خسیس»، خودِ خساست را یک شخصیت کرده است. در آن جا منظور او، آن آدم یعنی «هارپاگون» نیست برای همین توقعی هم از هارپاگون خسیس نمی‌رود که متحول شود. شما نمی‌توانید از مولیر توقع داشته باشید که آن آدم را متحول کند چون می‌گوید که من خسیس بودن را دیگر نمی‌توانم متحول کنم. هارپاگون نه تنها سمبل خساست بلکه خود خساست است. این اتفاقی است که مثلاً در بعضی رمان‌های امروزی هم می‌اُفتد مثل «کوری» نوشته ژوزه ساراماگو که جایزه نوبل هم برده اصلا شخصیتِ به مفهوم شخصیت یک یا چند آدم مشخص در آن مطرح نیست. شخصیتِ یک شهر است. شخصیت یک اقلیم بزرگ است. حتی شخصیتِ انسانِ امروزی و موقعیت انسان امروزی است.

شیخ الاسلامی: من، طبق معمول چند نکته به نظرم رسیده است که اگر اجازه بدهید بگویم. نکته اول این که در بررسی آقای حجوانی، برداشت کلاسیک از شخصیت بود. در برداشت کلاسیک از داستان، داستان متکی بر محاکات است. یعنی داستان نمود یا بازخوانیِ واقعیت است، به ترتیبی که نویسنده می‌خواهد. داستان روایتی است که ممکن است اتفاق بیفتد.

اما امروزه این طور نیست. داستان امروز متکی بر محاکات نیست. داستان بیشتر متکی بر زبان است، یا امکانات زبانی بیشتر. به همین خاطر برداشت از شخصیت کاملاً متحول شده است. در برداشت کلاسیک از داستان، شخصیت کسی بود که می‌بایست وجود داشته باشد.

یعنی شخصیت یکی از امکاناتی بود که امکان داشت به وجود بیاید، ولی حالا این گونه نیست. امروزه شخصیت در داستان یک نشانه است، نشانه‌ای است که برای تأویل خواننده گذاشته شده. شخصیت خوانده می‌شود، مقایسه نمی‌شود.

در برداشت کلاسیک، شخصیت مقایسه می‌شد، به همین خاطر می‌گفتیم یک شخصیتِ مثلاً غیر قابل توجیه است یا با واقعیت نمی‌خواند. هیچ انسانی چنین کاری را نمی‌کند. یا مثلاً ؛ این عملی که شخصیت در داستان انجام داده است، توجیه‌پذیر نیست، برای آن زمینه چینی نشده بود.

ولی دربرداشت نو، شخصیت با تمام ابعاد و اعمالی که انجام می‌دهد فارغ از توجیه‌پذیر بودن یا توجیه‌ناپذیر بودنش، نشانه است ؛ نشانه‌ای برای تأویل متن.

به همین خاطر خیلی از عواملی که آقای حجوانی گفتند، در داستان به هم می‌ریزد. نمونه بارزش که همه دوستان مطالعه کرده‌اند، آثار «کافکا» است. هیچ کدام از اعمال قهرمان‌های داستان‌های کافکا به هیچ عنوان توجیه‌پذیر نیست یعنی اصلاً هیچ جا توجیه نمی‌شود که چرا قهرمان داستان مثلاً در داستان «محاکمه به این سادگی تسلیم شده و هیچ کاری انجام نمی‌دهد و جریان داستان به پیش می‌رود.»

همین طور در شخصیت‌پردازی و در محیط پردازی. یعنی این جریان کاملاً در دنیای معمولی اتفاق می‌افتد و هیچ توجیهی هم برای این عمل پیدا نمی‌شود. هم شخصیت‌پردازی غیر قابل توجیه هم محیط پردازیش و هم واقع نمایی‌اش، اصلاً به کل هیچ چیز قابل توجیهی ندارد. داستان‌های کافکا در عین حال کاملاً هم مورد استقبال قرار گرفته است.

نکته‌ی دیگر در مورد بحثی است که آقای حجوانی در مورد شخصیت در ادبیات کودک به آن پرداختند. به نظر من در ادبیات کودک اصلاً شخصیت وجود ندارد ببینید در ادبیات کودک شخصیت نقش کاملاً حاشیه‌ای دارد. ادبیات کودک ادبیاتی است که روایتش بر اساس اتفاق و بر اساس پی رفت اتفاقات است. داستان هایی موفق ترند که اتفاق هایی جالب در آن‌ها می‌افتد.

نه این که شخصیت‌های جالب در آن‌ها وجود داشته باشد. من داستانی را ندیدم که تکیه‌اش بر شخصیت باشد و موفق باشد.

کاموس: ببخشید آقای شیخ الاسلامی من فکر می‌کنم بحث هایی که شما مطرح می‌کنید بحث‌برانگیزند.

اجازه بدهید تک تک جلو برویم. بحث اولی که شما داشتید روی مفهوم شخصیت بود که ربط زیادی هم به این سخنرانی داشت. این که شما فرمودید شخصیت نشانه است و من این جا دستم را بلند می‌کنم و از تمام حضار اجازه می‌گیرم چون من به بحث شخصیت‌پردازی خیلی علاقه دارم ولی به اعتقاد من شخصیت نشانه نیست و نمی‌توانیم ما یک شخصیت را در حد یک دال و مدلول پایین بیاوریم. می‌توانیم بپذیریم که اعمال یک شخصیت نشانه هستند یا کنش هایی که یک شخصیت انجام می‌دهد، نشانه‌اند. شخصیتی که عملی را انجام می‌دهد آن عمل می‌تواند نشانه‌ای باشد و ما می‌توانیم آن را در ارتباط با نشانه‌های دیگر در یک ساختمان منظم، یا غیر منظمی که خود روایت کلی ساخته بررسی کنیم و به نتیجه برسیم. اما این که بخواهیم بگوییم شخصیت خودش نشانه است، شخصیت را در حد یک نشانه نمی‌توانیم پایین بیاوریم مگر این که دلیل محکمی داشته باشیم. به نظر من تعریف آقای حجوانی تعریفی بود که سعی کرده بود بسیاری از ویژگی‌های شخصیت را کنار هم بچیند و شاید هم نتوانیم به عنوان یک تعریف جامع و مانع آن را بپذیریم. من فکر می‌کنم برای این که بحث در

مسئله بعدی پرهیز از زیاد نمایش دادن آدم‌هاست اشتباهی که گاهی نویسنده‌ها می‌کنند و منتقدان هم تشخیص نمی‌دهند این است که فکر می‌کنند کسی که حضور فیزیکی بیشتری در داستان دارد شخصیت اصلی است در نمایشنامه لیرشاه شکسپیر «کردلیا» در بخش مهمی از داستان غایب می‌شود ولی حضور او کاملاً حس می‌شود از بس که این شخصیت شخصیتی زنده است و من فکر می‌کنم که اگر جلوی دست و پا بود این قدر عزیز نمی‌شد

بگیرد بهتر است روی تعریفی که دربارهٔ شخصیت به عنوان یک سازمان و یک سازه ارائه شد و در کنارش مبحثی را که آقای شیخ الاسلامی مطرح کردند مطرح کنیم: واقعاً مفهوم شخصیت چیست و آیا تعریفی که این جا ارائه شد در واقع، تعریفی جامع، مانع و پذیرفته شده است، یا خیر؟

شیخ الاسلامی: بحثی است در شیوه‌های دلالت. چون قدری روی آن کار کرده‌ام اجازه بدهید کمی به آن بپردازم. همین بحث نشانه بودن شخصیت است. ببینید ما یک گزارش می‌خواهیم.در گزارش، دال‌ها چه هستند؟ در گزارش دو لایهٔ دال وجود دارد با دال‌های زبانی و دال‌های مفهومی. دال‌های مفهومی در یک گزارش چیز چندان پیچیده‌ای نیست. یعنی در واقع وجود ندارد. یعنی اعمالی که انجام می‌پذیرد به دلیل این که گزارش است و در واقعیت آورده شده، نقش مؤلف در آن هیچ است. یعنی شما برای این که قصد مؤلف را بفهمید و یک گزارش را بخوانید هیچ موقع به این فکر نمی‌کنید که قصد مؤلف از این جایی که مثلاً گفته آقای خاتمی به همهٔ حضار گفت: «ساکت باشید»، چه بود. در شعر، دال‌ها دیگر کاملاً زبانی‌اند.

یعنی خواننده کاملاً به زبان تمایل پیدا می‌کند اما در داستان در عین این که سلسله اتفاقاتی گزارش می‌شوند، نویسنده از هر کدام از این اتفاقات که آورده است منظوری دارد. برای همین لایهٔ سومی از دلالت تشکیل می‌شود. لایهٔ اول، لایهٔ زبانی بود. لایهٔ دوم فهم سلسله اتفاقات بود. اما لایهٔ سوم فهم نیتِ مؤلف از این سلسله اتفاقات است. حالا این سلسله اتفاقات و این سلسله عناصر چه هستند که نشانه قرار می‌گیرند. یکی از آن‌ها شخصیت است یعنی هر شخصیت جدای از اعمالی که انجام می‌دهد، برای خودش یک نشانه است، برای رسیدن به لایهٔ سوم دلالت یک داستان؛ لایهٔ سومی که مختص داستان است و به اصطلاح همان لایه‌ای است که نیتِ مولف را در داستان تشکیل می‌دهد.

انصاریان: سؤال یا نکته‌ای که به ذهن من رسیده شاید به این دلیل باشد که آقای حجوانی فرمودند تعریفی که از شخصیت ارائه می‌دهند تعریفی است که هم در ادبیات قابل پذیرش است و هم در روان‌شناسی. من واقعاً تعریفم باید جامع و مانع باشد. ابعاد شخصیتی را به افکار و اعمال و اخلاق تقسیم کردن جای بحث دارد. استناد کردید به آقای علامه طباطبائی و چند نفر دیگر. من، اخلاق عملی و نظری به ذهنم رسید. شما از روان‌شناسی هم خیلی کد آوردید و استفاده کردید. من فکر کردم که با توجه به نظریهٔ معروف «بولوم» که روان‌شناسی را متحول کرده و تعریفی از شخصیت ارائه داده و برای عواطف و احساسات جایگاه خیلی مهم قائل شده است. باید پرسید جایگاه عواطف و احساسات در کجای تعریف شماست. در دامنهٔ عمل که نمی‌گنجد.

در حوزهٔ افکار هم که نمی‌گنجد آیا حیطهٔ اخلاق، می‌تواند عوطف و احساسات را هم در بر بگیرد؟ در تعریفی که بولوم ارائه کرده برای ابعاد وجودی شخصیتِ سه دامنه گذاشته است. یک، دامنهٔ شناختی است. هر چه که مربوط به ذهن بشر می‌شود؛ دانش، اطلاعات، توانایی و مهارت‌های ذهنی مثل تجزیه و تحلیل، ترکیب، خلاقیت. این‌ها همه را دامنهٔ شناختی می‌گیرد. دامنهٔ عاطفی با عواطف، احساسات، نگرش‌ها و ارزش‌ها و این جور چیزها.

یکی هم دامنهٔ روانی حرکتی که حالا کنش و واکنش هم می‌تواند جزء آن باشد. می‌دانیم که عواطف و احساسات انسان است که داستان و رمان را می‌سازد. البته این سه دامنه را نمی‌توان از هم جدا کرد، یعنی همان طور که شما در تعریف گفتید بر همدیگر اثر دارند و از هم دیگر تغذیه می‌شوند ولی عواطف و احساسات اساس شکل‌گیری یک داستان است. اهمیت عواطف و احساسات را من در تعریف شما ندیدم و فکر می‌کنم که نکتهٔ ابهامی را به جا گذاشته است.

حجوانی: آقای شیخ الاسلامی مواردی را فرمودند. من اعتقاد

ندارم که در داستان‌های امروز شخصیت‌پردازی وجود ندارد. بلکه ممکن است شخصیت‌ها آن قدر گسیخته ارائه شوند که در واقع جمع کردن آن‌ها به ذهن و شعور خواننده واگذار شود. این بحثی است که ما راجع به پیرنگ (plot) داستان هم داریم. بعضی‌ها می‌گویند که بعضی از داستان‌های امروز طرح ندارند. من اعتقاد ندارم. من فکر می‌کنم طرح‌هایشان آن قدر درونی است، آن قدر مثل خود ذهن پریشان بعضی از آدم‌ها پراکنده ارائه می‌شود و در عین حال هنرمندانه که جمع کردن مقدمه، تنه و پایان داستان بیش‌تر به خود خوانده واگذار می‌شود و حتی چند خواننده چند جور مختلف یک داستان را جمع می‌کنند. (به خلاف داستان کلاسیک).

بیاید این کلمهٔ «سنتی» و کلاسیک را به یک دشنام تبدیل نکنیم. شما باید بیایید بگویید که آن دیدگاه سنتی مشکلش چندین و چنان است.

باید از «مارکز» بپرسیم که تو برای چه می‌گویی که هنوز بزرگترین رمان، رمان «جنگ و صلح» است. در حالی که مارکز سنتی نیست، و کارهایش سنت شکن است و با منطق جنگ و صلح هم نوشته نشده است.

این است که این را دشنام نکنیم. نه، من فکر می‌کنم که داستان‌های امروزی هم شخصیت دارند. ولی شخصیت همان طور که گفتم مثلاً در رمان «کوری» به شیوهٔ داستان‌های سنتی تیپ را مورد نظر گرفته نه شخصیت به مفهوم روان‌شناسی امروز را. این اصلاً مفهوم شخصیت را تکان نمی‌دهد، تعریف تیپ را عوض نمی‌کند، بلکه معنایش این است که آن داستان‌نویسی یک گرایش و سلیقه داشته و داستان نویس‌های دیگر، گرایش‌ها و سلایق دیگری داشته‌اند. این تفاوت گرایش‌ها لزوماً تغییر تعاریف نیست. مثلاً من نگفتم اگر در «مسخ» کافکا پسر جوان تبدیل به سوسک می‌شود، نمی‌توانیم بگوییم که این جا مثلاً شخصیت‌پردازی ندارد. به نظر من تعریف شخصیت در مسخ کافکا تکان نخورده و عوض نشده. همچنین نمی‌دانم منظور شما چیست که می گویید در ادبیات کودک شخصیت نداریم.

به نظر من شخصیت داریم اما شخصیت‌ها ساده هستند و آن بخش از وجوه شخصیتی آنها مطرح می‌شود که در حیطهٔ ذوق و علاقه و فهم بچه‌های خواننده باشد.

در مورد صحبت‌های خانم انصاریان باید بگویم که اگر به مقالهٔ رابطهٔ اعتقاد و اخلاق و عمل از علامه طباطبایی یا مباحثی که «لارنس پرین» دارد، مراجعه کنید، می‌بینید آن‌ها اخلاق را به این مفهوم که بین ما رایج است تعریف نمی‌کنند. تعاریف علمی‌تر و

انصاریان: من فکر کردم که با توجه به نظریهٔ معروف «بولوم» که روان‌شناسی را متحول کرده و تعریفی از شخصیت ارائه داده و برای عواطف و احساسات جایگاه خیلی مهم قائل شده است. باید پرسید جایگاه عواطف و احساسات در کجای تعریف شماست

دقیق‌تری ارائه می‌دهند که حوزه عواطف را هم کاملاً در بر می‌گیرد. در عین حال من بین تعریف خانم انصاریان و تعریفی که خودم ارائه کردم اختلافی نمی‌بینم، فقط الفاظ فرق می‌کند.

معتمدی: من چند مورد را خیلی مختصر خدمت شما عرض می‌کنم. یکی راجع به تعریفی است که آقای حجوانی از شخصیت ارائه دادند. من فکر می‌کنم که غیر از عقاید و اخلاق و افکار، رفتار خیلی مهم است. برای این که در داستان‌ها رفتار و حرکت شخصیت‌ها است. ما همیشه با مکالمه گفت‌وگو زبان و بیان نمی‌توانیم این شخصیت‌ها را بشناسیم در خیلی از داستان‌ها شخصیت‌ها بدون آن که حتی گفت‌وگویی در آن زمینه مطرح شود شناخته می‌شوند. بنابراین این رفتار که همان «عمل» است بایستی در نظر گرفته شود. دوم این که شما چرا فکر می‌کنید که ادبیات بزرگسال مخاطب ندارد؟ من فکر می‌کنم هر نویسنده‌ای که بخواهد موفق باشد قاعدتاً می‌بایستی اول داستانش را بنویسد، شخصیت‌هایش را متناسب با فضای داستانی، با محیط داستانی، با اوضاع و احوال و شرایطی که در داستان پیاده می‌کند هم‌سان کند. سپس که تمام می‌شود یعنی وقتی که داستان متولد شد مخاطبش پیدا می‌شود. حتی برای کودکان، نویسندگانی موفقند که از قبل پیش ذهنی داشته باشند که برای کدام مخاطب می‌خواهند بنویسند. من فکر می‌کنم یک مقدار جای سؤال است و پیش ذهنی ایجاد می‌شود. هیچ فرقی نمی‌کند، چه ما این پیش ذهن را در مورد سوژه داشته باشیم (بنشینیم از قبل تنظیم کنیم)، چه در مورد شخصیت‌ها و حتی مخاطب. به نظر من نویسندگانی که موفق هستند این کار را می‌کنند. بنابراین بزرگسال هم می‌تواند. من تابلو را مثال می‌زنم. وقتی یک نقاش یک تابلو را تمام می‌کند، به طبع مخاطب خودش را پیدا می‌کند حال این مخاطب ممکن است بزرگسال باشد، ممکن است نوجوان باشد و ممکن است کودک باشد. مسئلهٔ دیگری که مثال آوردند از داستانی بود که دو نفر با شخصیتی یکسان به جنگ می‌روند. من فکر می‌کنم اگر داستان نویس آن قدر مهارت قلمی و ذهنی داشته باشد می‌تواند دو شخصیت متشابه را طوری در داستان مطرح کند که هیجان برانگیز باشد و حتی متحول و پویا و شاید هم این دو نفر چیزهایی که گفته‌اند به این حالت ژنتیکی دو نفر دوقلو بر می‌گردد من شاگردهایی داشتم که دوقلو بودند حتی اگر امتحانشان خوب نمی‌شد هر دو با هم بودند. یعنی تمام حالت‌هایشان شبیه هم بود. حتی وقتی که یکی از آن‌ها مریض می‌شد دیگری هم مریض می‌شد.

مسئلهٔ دیگر توصیف است که فرمودند توصیف نباید در رمان داشته باشیم. ما در رمان نمایشی می‌توانیم توصیف نداشته باشیم ولی در داستان چرا توصیف نداشته باشیم؟ گاهی وقت‌ها توصیف‌ها بسیار زیبا می‌شوند و به نشانه‌ای که آقای شیخ الاسلامی مطرح کردند بر می‌گردد. من هم معتقدم که آقای حجوانی شخصیت‌پردازی را از دیدگاه سنتی و کلاسیک مطرح کردند ما در ادبیات و هنر جدید به لحاظ تقسیماتی که در رمان داریم، مثلاً رمان نو که کافکا مطرح شد با ویژگی‌های شخصیت‌پردازی در رمان نو سرکار داریم. بنابراین می‌تواند ویژگی‌های شخصیت کلاسیک را نداشته باشد. بنابراین از این دید هم می‌بایستی به این مسئله نگاه کنیم. مثالی از تذکره الاولیاء آوردید و فرمودید کسی که بازنویسی می‌کند، می‌بایستی دلایل خاصی برای سیر تحول در داستان ارایه دهد. به نظر من ادبیات کلاسیک اصولاً منتقل کننده سنت و فرهنگ زمانه است بر آینده و حتی با تمام سازگاری‌ها و تناقض‌ها. به نظر من کسانی که به این جور کارها دست می‌برند، هیچ الزامی ندارد که از خودشان دلایلی را بیاورند و ببافند که مخاطب امروزی این سیر تحول را در نظر بگیرد. مثالی که زدید، مثالی عرفانی است. حالا ممکن است که از نظر دیدگاه و سیر تحول عرفان، بازنویس بخواهد که قدری مستدل حرف بزند و مراتب رسیدن به آن درجات بالا را مطرح کند. ولی در همه بازنویسی‌های ادبیات کهن، فکر نمی‌کنم که فقط به زبان امروزی در آوردن آن پیام و چهارچوب را رعایت کردن، کافی باشد. هیچ نیازی نیست که بازنویس خودش دلایلی را بگوید.

کاموس: من یک خواهش دارم؛ اگر امکان دارد، روی موضوع‌ها جدا جدا بحث کنیم. وقتی که چهار پنج موضوع با هم خلط شوند، مشکل ایجاد می‌شود. حالا اگر دوستان در مورد صحبت‌های ارایه شده و صحبت‌های خانم معتمدی، حرفی دارند، بفرمایند.

اقبال زاده: گفتمان‌های یک سویه که مثلاً شما سنتی هستید، من مدرن هستم، امروزه فایده‌ای ندارد. امروزه همه نظریات وجود دارند. امروزه همه ملزم نیستند که مبنای نقدشان زبان شناختی ذهن گرای سوسور در نشانه شناسی باشد. حتی در این عرصه هم دیدگاه‌های مختلفی در غرب وجود دارد. یعنی اگر شما آخرین کتاب‌های به روز انگلیسی را نگاه کنید، می‌بینید که گرایش‌های مختلف وجود دارد. بهتر است دوستان بگویند که نقطه نظر من بر اساس این چیزها، این است. یعنی بحث ارزشی و یک سویه برای محکوم کردن دوستان دیگر مطرح نشود. یک نقد سنتی هم، می‌تواند خوب باشد. الزامی نیست که چون حتماً امروزه این است، من هم این گونه فکر کنم. چنین نیست!

حاجی نصرالله: آقای اقبال زاده مسأله‌ای را مطرح کردند. واقعاً این، سوال من است. یعنی چندین بار هم در جاهای مختلف مطرح کرده‌ام. من هم با این صحبت آقای اقبال زاده موافقم که هر کس با رویکردی با یک نقطه نظر، به مسایل نگاه می‌کند. به نظر من هیچ اشکالی ندارد. واقعاً این تنوع خیلی خوب است که هر کس با دیدگاهی به یک اثر نگاه کند. حالا سنتی است، چه اشکالی دارد، می‌خواهد زبان‌شناختی نگاه کند، می‌خواهد یونگی نگاه کند. اصلاً می‌خواهد خودش بنشیند و چیزی را طراحی کند. چه اشکالی دارد؟ ولی به نظر من در همان چیزی که با ذهن خودش طراحی می‌کند، باید به دنبال این بگردد تا به آن حسش استدلال بدهد تا مخاطبش را قانع کند. هیچ اشکالی ندارد که ما بگوییم می‌خواهیم موضوعی را با ذهن خودمان ارایه دهیم. من به آقای حجوانی گفتم که من این سایه را در صحبت شما حس می‌کنم. یعنی بیشتر به حس‌تان استناد می‌کنید. بخشی که شما تعریف ارایه کردید به هر حال تعریف‌تان بر اساس روان‌شناسی بود. خودتان هم به آن اعتقاد داشتید. در قسمت‌های دیگر صحبت‌های شما، یعنی مثلاً فرض کنید اگر ما می‌خواهیم بگوییم که در این جا، شخصیت‌های ابزاری این ضرر را داشته، باید چند کتاب را بگذاریم و یک کار میدانی بکنیم و بگوییم به این دلیل.

کاموس: ما در بحث مقالات پژوهشی و در تمام موارد، یک بحث مهم داریم، این که قیاس ما چیست. یعنی در واقع همان دستاویز و مدرکی که می‌خواهیم به آن استناد بکنیم. حرف شما کاملاً علمی است و این که به هر حال آدم یک وقت می‌خواهد شخصیت را از دیدگاه روان‌شناسی مطرح و تعریف کند و شخصیت‌پردازی را از این دیدگاه می‌خواهد بررسی کند. مسلماً مدارک و اسنادی را که می‌خواهد به آن مراجعه کند و با آن قیاس کند، مشخص است. یا مثلاً در کارهای شکل‌شناسی هم همین طور است. بحث شما کاملاً درست است.

حاجی نصرالله: به نظر من نقطه مشترکی که ما می‌توانیم به آن برسیم و برای آن تلاش کنیم، این است که برای خودمان روش ایجاد کنیم. روش ایجاد کردن، یک چهار چوب نیست که ما بگوییم که من نمی‌خواهم تفکر خودم را به دیگران القاء کنم. یک روش ایجاد کنیم و از آن روش استفاده کنیم و استدلال‌های خودمان را بیاوریم. یعنی کارمان روش داشته باشد.

شیخ الاسلامی: مثلاً بهتر بود گفته می‌شد: من ده شخصیت دیده بودم که باید به عنوان یک نویسنده، یک شخصیت قابل باور ارایه می‌دادم، چون داستان بر اساس محاکات بود. اصلِ داستان بر اساس بازسازی واقعیت بود یا ترتیب دادن واقعیت نه خلق یک واقعیتِ جدید. اما در رمان نو، در تفکر نو، تعریف داستان عوض شده و به تبعیت از آن تعریف شخصیت هم عوض شده است.

حاجی‌نصر الله: اولاً به نظر من این که بخواهیم در ارتباط با خصوصیات و ویژگی آدم‌ها یک گونه ادبی را مورد ارزیابی قرار دهیم اشتباه است. به علت این که ادبیات کهن که گونه‌اش را در شکل افسانه نشان می‌دهد همان چیزی است که شما گفتید که متعلق به دوران کودکی بشر است به همین دلیل کودکان هم می‌توانند خیلی خوب با آن ارتباط برقرار کنند

چون داستان با آفریدنِ یک واقعیت نو است، دیگر شخصیت هم نشانه‌ای برای انتقال آن واقعیت، نو می‌شود. به خاطر همین است که مثلاً می‌گویم اصلاً داستان و روایت به سمت زبانی بودن میل می‌کند چون دیگر از قید واقعیت رها شده و به حقیقت رسیده. به خاطر همین شخصیت یک نشانه می‌شود برای رسیدن به آن دنیا. بحث دیگر هم که شخصیت در ادبیات کودک بود و آقای حجوانی درباره آن بحث کردند، من نگفتم که شخصیت در ادبیات کودک وجود ندارد. من می‌گویم که شخصیت هیچ وقت در ادبیات کودک مورد تاءکید قرار نمی‌گیرد. ممکن است که پدر یا مادری معلم باشد، اما شما نمی‌توانید معلمی را به کودک نشان بدهید که پدر باشد. حالا باید برای آن معلم اتفاقاتی بیفتد یا برای آن پدر اتفاقاتی بیفتد. این جور نیست که ما بتوانیم روی شخصیت تاءکید کنیم. وقتی نمی‌شود روی شخصیت تاکید کرد، یعنی وقتی که شخصیت یک مؤلفه موثر در داستان نیست، طبیعتاً بهترین و کم دردسرترین راه حل این است که ما شخصیت‌های تیپیک ارایه دهیم. (کاری که در اکثر داستان‌های موفق انجام می‌شود) داستان‌های کودک به جای شخصیت، تیپ ارایه می‌دهند، چون نمی‌توانیم از شخصیت یک دال بسازیم. نمی‌توانیم از شخصیت یک راهنما برای رساندن پیام متن بسازیم. به همین خاطر شخصیت‌پردازی در نازل‌ترین حدش وجود دارد. به دو نکته دیگر هم من اشاره می‌کنم: آقای حجوانی یک سری حکم کردند که بحث شخصیت‌های اضافی بود و شخصیت‌های تزیینی که خانم حاجی نصرالله هم راجع به آن بحث کردند. ببینید نمونه موفق‌ترین رمان امروز ما، به اعتقاد خیلی‌ها، که در عین حجیم بودن توانسته به تعداد خودش مخاطب پیدا کند، «در جستجوی زمان از دست رفته» پروست است که هیچ اتفاقی در آن نمی‌افتد.

مثلاً وقتی که قهرمان داستان با دوستش در مزرعه قدم می‌زنند، پنجاه صفحه راجع به آن شخصیت نوشته می‌شود. بعد هم آن شخصیت تمام می‌شود. واقعاً تمام می‌شود. یعنی هیچ اتفاقی در داستان برایش نمی‌افتد. یا داستان «پاک کن‌ها» از «روب گری یه». در داستان «پاک کن‌ها» شخصیت‌های مختلف تکرار می‌شوند، مثل زنِ رختشو. زنی است که وقتی آن بازرس در شهر می‌گردد (شهر، شهر عجیبی است و پازل مانند است.) چهار بار با آن زن رختشو برخورد می‌کند و چهار بار هم مثلاً راجع به آن زن رختشو صحبت می‌شود. و خواننده منتظر است که به آن زنِ رختشو نقشی داده شود، در حالی که هیچ نقشی به او داده نمی‌شود. یعنی هشتاد درصد شخصیت‌های داستان (مستی که در کافه است یا خودِ کافه‌دار) رها می‌شوند. یعنی در انتهای داستان «پاک کن‌ها» به هیچ چیز بر نمی‌خوریم. پس با این المان‌هایی که آقای حجوانی مطرح کردند، این داستان، یک داستان بد و مزخرف است ولی ما می‌بینیم که چقدر با آن ارتباط برقرار شده، چه از طرف عوام و چه از طرف خواص، و چقدر موفق است.

معتمدی: مسأله دیدگاه سنتی و کلاسیک مطرح شد. من هیچ اعتقادی بر این ندارم که مثلاً دیدگاه سنتی بد یا ارزشش کمتر از دیدگاه‌های نو است. نظر من این است که به هر داستانی باید بر اساس ویژگی‌های خاص نوعِ داستان نگاه کرد. اگر شما بخواهید یک نقد سنتی بکنید، شخصیت‌پردازی هم با همین معیارهاست، ولی یک داستان یا یک رمان نو را هرگز نمی‌توان با این ویژگی‌ها در نظرگرفت. چون ویژگی‌های خاص خودش را دارد و در شخصیت‌پردازی، در زمان داستان، در مکان داستان، اینها دیدگاه‌های نویی است که با این المان‌های سنتی نمی‌خواند. بنابراین امکان داشتن یک روش برای نقد داستان (چه سنتی و چه نو) خیلی کم است. با هر داستانی با یک نوع نقد باید برخورد کرد. حالا بگذریم از این که گاهی وقت‌ها نقد تلفیقی می‌شود. یعنی از ابعاد مختلفی می‌شود به داستان نگاه کرد. حالا اگر منتقد توانمند باشد و قلمی هم داشته باشد، می‌تواند از دیدگاه‌های مختلفی نگاه کند.

شرف الدین نوری: در مفاهیم زبان شناختی (بحثی قدیمی است و به سال ۱۹۶۰ میلادی بر می‌گردد) کپلان بحثی را مطرح می‌کند و می‌گوید که الگوهای روایت در زبان‌های شرقی و زبان‌های غربی کاملاً متفاوت است. وقتی راجع به پاراگراف‌ها صحبت می‌کند، می‌گوید که پاراگراف‌های زبان انگلیسی را می‌توانیم به صورت «فلش» (⟶) نشان دهیم ولی پاراگراف‌های زبان اورینتال و زبان‌های شرقی را می‌توانیم به صورت «زد» (Z) نشان بدهیم. یعنی اگر بخواهیم آن را بیشتر باز کنیم، شخصیت‌پردازی در زبان غربی، یک چیز مستقیم، صاف و کاملاً حساب شده است، ولی شخصیت‌پردازی در زبان‌های شرقی مثل یک «Z» است. یعنی شخصیت‌پردازی انجام می‌شود به جایی که می‌رسد، نویسنده یک دفعه دلش می‌خواهد که داستان را با یک خط نقطه چین به پایین بکشد و از آن جا داستانش را شروع کند. برای همین شکست شخصیتی در اکثر داستان‌های شرقی وجود دارد. ما نمی‌توانیم روی این شکست شخصیتی انگشت بگذاریم و آن را ضعف بدانیم. این نمونه کامل یک روایت شرقی است. نمونه دیگر روایت شرقی را در «بوف کور» می‌بینیم. در روایت بوف کور شخصیتی که مثلاً دوستدار شخصیت اولش است، بدون هیچ دلیلی از شخصیت اولش کاملاً متنفر می‌شود و این گسست را ما در گسست دو بخش بوف کور می‌بینیم. آقای شیخ‌الاسلامی هم به نظام نشانه‌شناسی اشاره کردند. به تبع همه این مراتب در زبان‌های شرقی، وقتی ما بخواهیم نظام نشانه‌شناسی را پیاده کنیم، متفاوت می‌شود. یعنی در زبان‌های غربی باز هم کپلان طبق این فلسفه، می‌گوید که: ما می‌توانیم راجع به الفاظ صحبت کنیم ولی در زبان‌های شرقی بیشتر از این که بخواهیم راجع به الفاظ صحبت کنیم، باید راجع به فاصله‌ها صحبت کنیم یعنی راجع به زاویه‌های شکست «زد» (Z)باید صحبت کنیم. یعنی به زبان خودش در زبان‌های غربی، راجع به خطوط صحبت می‌کنیم ولی در زبان‌های شرقی راجع به فاصله بین خطوط صحبت می‌کنیم. حالا آقای حجوانی آن جا که بحث تذکره‌الاولیای عطار را مطرح کردند، دیدم که از انسجام دور شد. در بسیاری از روایت‌های شرقی که در سینمای مدرن هم هست، ناگهان شخصیت شکسته می‌شود و عوض می‌شود. من فکر می‌کند طبق یک نظام زبان شناختی، می‌بینیم که این جا اصلاً بحث این نیست که بیاییم و افسانه را از رمان جدا کنیم. الان زمان افسانه تمام شده و افسانه‌های مدرن هم داریم .

کاموس: من فکر می‌کنم که بسیاری از صحبت‌های مطرح نشده مانده است. به هر حال بحث همان تعریفی است که آقای حجوانی ارایه کردند. که چقدر این تعریف را می‌شود پذیرفت و یا اصلاً نمی‌شود پذیرفت و یا چقدر این تعریف در سازمانی که تعریف شده، جا افتاده است. و بعد، راهکارهایی است که ارایه دادند و بعد

معتمدی: مسأله دیدگاه سنتی و کلاسیک مطرح شد. من هیچ اعتقادی بر این ندارم که مثلاً دیدگاه سنتی بد یا ارزشش کمتر از دیدگاه‌های نو است. نظر من این است که به هر داستانی باید بر اساس ویژگی‌های خاص نوعِ داستان نگاه کرد. اگر شما بخواهید یک نقد سنتی بکنید شخصیت پردازی هم با همین معیارهاست ولی یک داستان یا یک رمان نو را هرگز نمی توان با این ویژگی‌ها در نظرگرفت

مسأله شخصیت در داستان، که یک مبحث بسیار بسیار مهم است. همان طور که آقای شیخ‌الاسلامی اشاره کردند، بدون شک ما امروزه در مورد شخصیت زیادتر می‌توانیم حرف بزنیم چون شناخت از شخصیت، به واسطه ابزاری که در دست داریم، بیشتر است. یعنی قبلاً هم بشر شخصیت را می‌شناخت، چه در داستان و چه در بیرون. اما الان پارامترهایی که بیاید و شخصیت را در یک داستان اندازه بگیرد، بیشتر است. مثل نظام زبان، مثل بحث گونه‌های روایتی و بحث روایت با شخصیت. به هر حال اگر از آن دریچه‌ای که آقای شیخ الاسلامی می‌خواهند، وارد شویم، باید بگوییم که شخصیت به قول میخاییل باختین در درجه اول یک سخن گوست. بعد که گفتیم شخصیت یک سخن‌گوست، آن وقت بحث شخصیت با راوی، بحث شخصیت با زبان و کلاً شخصیت و روایت پیش می‌آید و حالا می‌رسیم به تعریف‌های دیگری که اگر در جمع یا از بیرون کسی را پیدا کنیم که بیاید و این بحث شخصیت را ادامه دهد، خوب است.

شیخ الاسلامی: من باز هم چند نکته کوچک عرض می‌کنم. ببینید نکته اساسی من همین بود که شخصیت، سخن‌گو نیست. گفتم که قبل از این، شخصیت یک سخن گو بود. مثلاً در رمان‌های داستایوفسکی که باختین روی آن‌ها کار کرده است، شخصیت یک سخن گو بود، شخصیت، نماینده یک عنصر بیرونی بود، نماینده یک المان بیرونی بود. چرا؟ چون که نویسنده می‌خواست آن واقعیت بیرونی را نشان بدهد یعنی می‌خواست نشان بدهد. نمی‌خواست چیزی را خلق کند. اما امروز شخصیت یک المان درونی داستان است. یعنی قدری از بحث «چند صدایی» که باختین مطرح می‌کند، ذهنتان را به این که نویسنده‌ای بالا در اقتدار به عنوان مؤلف مستتر ایستاده، معطوف کنید. او از آن بالا داستان را هدایت می‌کند. وقتی که ما این گونه به متن نگاه کنیم، آن وقت دیگر نمی‌شود این حرف باختین را قبول کرد که شخصیت سخن‌گو باشد و تضاد شخصیت‌ها وجود داشته باشد.

حجوانی: فرمایشات خانم معتمدی برای من خیلی عجیب بود و من متأسف شدم که چرا من این قدر بعضی چیزها را بد توضیح دادم که ایشان این طور برداشت کردند. یعنی از کجای حرف من در آمد که من گفتم «ادبیات بزرگسال مخاطب ندارد.» من گفتم ادبیات بزرگسال می‌تواند به مخاطب متعهد نباشد. متعهد نبودن در مقابل مخاطب با این که «مخاطب ندارد»، فرق می‌کند. پس این همه رمان که فروش می‌روند، خوانده می‌شوند و مخاطب هم دارند، چیست؟

مثالی زدند، فرمودند که گاهی شخصیت‌های مشابه می‌توانند داستان‌های جالبی ایجاد کنند. عرض من این است که در آن داستان خاص هم اگر جاذبه‌ای در کار باشد، به واسطه تشابه آن دو شخصیت نیست. ممکن است داستان، هزار راه دیگر برای ایجاد جاذبه داشته باشد؛ یا زبان داستانی خیلی زیباست یا چهارچوب‌های دیگرش خیلی قشنگ است. گفتم از ناحیه تشابهی که بشود یکی را حذف کرد، طوری که به داستان لطمه نخورد، داستان در شخصیت‌پردازی ایراد دارد. من مثال خودم را زدم و در آن چارچوب صحبت کردم. در ضمن، من نگفتم که داستان یا رمان نباید توصیف داشته باشد. نگفتم که فقط باید از صحنه استفاده کنیم من عرض کردم که کاربرد انواع روایت‌ها را بشناسیم. یعنی تلخیص جای خودش را دارد، توصیف جای خودش را دارد و صحنه هم جای خودش را دارد. عرض من این نبود که تنها باید از یکی استفاده کنیم. اگر بد توضیح دادم، ببخشید. هم‌چنین من نگفتم «کافکا» مثل قدیمی‌ها داستان نوشته است. نگفتم که اگر نویسنده امروزی می‌خواهد متن قدیمی را بازنویسی کند، باید دلایل تحول را توضیح بدهد. اصلاً توضیح دادن و دلیل آوردن، داستان را خراب می‌کند. من عرض کردم که برای باور پذیری خواننده امروز تا بتواند ارتباط برقرار کند، بتواند اثر را بگیرد، آن را حس کند و به آن اعتنا کند و آن را تا آخر بخواند و ادامه دهد، لازم است که زمینه چینی شود. زمینه چینی و اقناع عملی با ارایهٔ مستقیم دلایل و توضیحات فرق می‌کند. من طرفدار داستان رئال به آن مفهوم که محتمل الوقوع باشد، نیستم. زیباترین داستان هایی که در طول عمرم خوانده‌ام داستان هایی هستند که اتفاقاً محتمل الوقوع نیستند یعنی اصلاً توجیه بیرونی ندارند از جمله، یکی از آثار، «مسخ» کافکاست که جزو وجود من شده است و اصلاً نمی‌توانم آن را فراموش کنم و رمان جدید «کوری» را هم از خانوادهٔ «مسخ» می‌شمرم. عرض من این نبود که هر داستان باید توجیه منطقی داشته باشد. مسلم است تبدیل شدن ناگهانی یک جوان به یک حشره، خارق عادت است. چیزی نیست که بتواند در بیرون از داستان به این سادگی اتفاق بیفتد. ولی به هر حال، داستان امروزی هم منطق درونی خودش را دارد. یعنی پایبندی داستان به منطق درونی‌یی که خودش بنا گذاشته است.

مگر این که ما بگوییم دادائیسم هم یک مکتب است؛ چیزی که همه، و حتی خودش را هم به مسخره می‌گیرد و نفی می‌کند. این هم یک نگاه است. اشتباه بعضی از دوستان این است که هرج و مرج ظاهری داستان‌های امروزی را دلیل هرج و مرج باطنی داستان می‌دانند. در حالی که این تلقی ضمن این که توهین به نویسنده است به نوعی «آنارشیسم ادبی» دامن می‌زند. اگر اسم هر هرج و مرجی، داستان است پس چرا از میان میلیونها نویسنده، یکی «مارسل پروست» می‌شود؟

حتی با این مواردی که من گفتم و شاید به خاطر چکیده ارایه شدن مطالبم، بخش‌هایی شهید شده، اصلاً اعتقاد ندارم که در اثر «کافکا» شخصیت‌پردازی صورت نگرفته و با دیدگاهی که عرض کردم، نمی‌خواند. منتهی باید باز هم بیشتر با هم صحبت کنیم. نمی‌دانم شاید در کار «پروست» اصلاً شخصیت محوری، به آن معنایی که در این جا بحث شده، نیست. ما هم نگفتیم در هر داستانی، در هر قالبی، با هر رویکردی می‌بایستی نگاه شخصیت پردازانه این طور باشد. من حرفم این بود که داستان شخصیت محورانه‌ای که نویسنده‌اش چهارچوب‌هایی را به صورت قاعده در کار می‌آورد، خودش باید به قواعد خودش پایبند باشد وگرنه بله، داستان هایی هستند که رویکردشان، رویکردی زبانی است و یا می‌خواهند از هم گسیختگی انسان امروز را حتی در فرم اثرشان نشان بدهند. این حرف دیگری است. این یک جور ساخت شکنی است که عمداً صورت گرفته و اتفاقاً به نظر من یک جور آشنایی زدایی عمدی است که به دلیل آشنایی زدایی‌اش، می‌تواند جالب باشد و ما را جذب کند.

فرمایش آقای شرف الدین نوری هم همان چیزی است که اعتقاد من است. من نگفتم که در قصه‌های شرقی، شخصیت‌پردازی قابل توجیه نیست. من فکر می‌کنم فقط سه چهار دلیل در صحبت‌هایم آوردم برای این که نشان بدهم، نه، اتفاقاً ما با شمشیر دریافت‌های امروزی و با مدل انسان امروزی، آن آثار را نقد نکنیم. آن اتفاق ادبی در دوره خودش توجیه داشته و آینه انسانِ زمان خودش بوده. من این چیزها را گفتم. من یادم نمی‌آید که چنین بحثی کرده باشم که بخواهم بگویم، این حرکت «Z» مانند برشی که یک نوع انقطاع در آن دیده می‌شود، در بحث شخصیت‌پردازی، محکوم است و حکایت از ضعف نویسنده دارد.

کاموس: زمان جلسه به پایان رسیده است. من از تمام دوستان شرکت کننده در این جلسه و هم چنین جناب آقای حجوانی، سخنران این نشست، تشکر می‌کنم.

مگر این که ما بگوییم دادائیسم هم یک مکتب است چیزی که همه و حتی خودش را هم به مسخره می‌گیرد و نفی می‌کند. این هم یک نگاه است. اشتباه بعضی از دوستان این است که هرج و مرج ظاهری داستان‌های امروزی را دلیل هرج و مرج باطنی داستان می‌دانند. در حالی که این تلقی ضمن این که توهین به نویسنده است به نوعی «آنارشیسم ادبی» دامن می‌زند. اگر اسم هر هرج و مرجی داستان است پس چرا از میان میلیونها نویسنده یکی «مارسل پروست» می‌شود؟