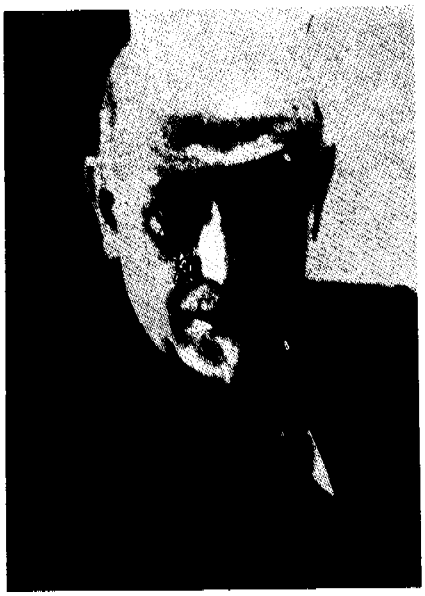
● شخصیت در نمایشنامه(۴)

■ نصرالله قادری

● SFOKES MANO

«شخصیت سخنگو» در نمایشنامه، حرف نویسنده را می‌زند. آنچه را که نویسنده، قصد دارد مشخصاً و صریح به مخاطب بگوید، به وسیلهٔ شخصیت سخنگو به انجام می‌رساند. برشت، از این شخصیت، بخوبی استفاده می‌کند. او قصد داشت که اصول و قواعد ارسطویی را درهم بریزد و بجای آن، سنّت حماسی را احیا کند. او با شیوهٔ اپیك و جداسازی هنرپیشه از نقش، علاوه بر اینکه می‌کوشد تعقل مخاطب را به چالش، دعوت کند، دیدگاهها و حرفهای خود را نیز از این طریق، به مخاطب منتقل می‌سازد. در آثار برشت گاه بازیگر از نقش خود خارج می‌شود و رودررو با مخاطب، به بررسی مسئله و دیدگاه خود می‌پردازد. درست، مثل همسرایان که از منظر نگاه نویسنده به واقعه می‌پرداختند. برشت از این خاصیت در آثارش بخوبی بهره می‌گیرد. او دربارهٔ شیوه‌اش می‌گوید: «من متعلق به تئاتر حماسیم! این تئاتر قصد دارد که وقایع را به شیوه‌یی خشن و بی‌پرده به نمایش درآورد... من حوادث را برهنه می‌نمایانم تا تماشاچی خود بتواند فکر کند.» (۱) او همه سعی و تلاشش را به کار می‌گیرد تا از این امر، نهایت استفاده را بکند.

رازدار بودن یا محرم راز بودن همسرایان هم یکی دیگر از ویژگیهای آنان است. این نکته از یونان باستان تا به امروز، به همین صورت، مورد استفاده قرار گرفته است. و امروزه این نکته به صورت قرارداد درآمده و نمایشنامه‌نویس از این قرارداد، در آفرینش اثرش استفاده می‌کند. نمایشنامه‌نویس، برخلاف رمان‌نویس، آن آزادی عملی را که بتواند به درون شخصیت، نفوذ کند و با توصیف او، مخاطب را در شناسایی شخصیت، یاری دهد، ندارد. چرا که در نمایشنامه، باید همه‌چیز به عمل درآید. به دلیل این تحدید که در کار نمایشنامه به‌وجود آمده است، قراردادهایی برای رفع آن نیز وضع شده است. نمایشنامه‌نویس، با بهره‌گیری از این قراردادها می‌تواند این نقیصه را تا حدی برطرف کند. تنها ماندن شخصیت در صحنه و خودگویی، از جمله این قراردادهاست. برشت با بهره‌گیری از این قرارداد، هم به معرفی شخصیت می‌پردازد و هم اینکه او را از نقش خارج می‌کند و مسائل مهم را صریح، با مخاطب در میان می‌گذارد. برای نمونه به این قسمت از نمایشنامهٔ **استثناء و قاعده** دقت کنید: بازرگان در صحنه، تنها می‌ماند. حرفهایش را می‌زند و بعد از نقش،



خارج می‌شود و با آواز، دیدگاهی را مطرح می‌کند: «باربر- بله، ارباب.

/بازرگان- / با خود/ این تنها جوابی است که می‌تواند بدهد. ولی هر نگاهش، سرزنش دیگری است. در دنیا دو روتر و کینه‌جوتر از این جماعت باربر کسی نیست. (به باربر) می‌توانی بروی بخوابی. (باربر دور می‌شود و در گوشه‌ای می‌نشیند.) حقیقت این که بدبختی‌اش خود او را کمتر متأثر می‌کند تا مرا. یك دست کمتر یا بیشتر، برایش چه اهمیتی دارد؟ این لات و

لوت‌ها دورتر ازدیزی آبگوشتشان که چیزی را نمی‌بینند. برای چه می‌باید در غم شخص خودشان باشند؟»[۲]

او با این ترفند، به‌راحتی، شخصیت اش را به ما معرفی می‌کند. برشت از این قرارداد، در سراسر این نمایشنامه، نهایت استفاده را می‌کند. به ادامه همین قسمت توجه کنید:

«آواز می‌خواند:

برای ضعیف مرگ است و از برای قوی پیکار،
و همین خود بهتر.
قوی را یاری و ضعیف را لگد درخور است،
و همین خود بهتر.
افتاده را بگذار تا بیفتد و مشتی هم بر سرش فرود آر،
زیرا چنین خود بهتر.

* * *

باربر، نزدیک آمده است. بازرگا ن او را می‌بیند و دچار ترس می‌شود.

حرفهام را گوش می‌داد. ایست... همانجا که هستی باش. چه کاری داری؟

باربر- ارباب، چادر را برپایش کردم.»[۳]

اولاً در اینجا آشکارا، مشخص است که بازیگر در قسمت دوم از نقش، خارج شده و به بررسی دیدگاه بازرگان می‌پردازد و بینش او را برای مخاطب، مطرح می‌کند. ثانیاً در قسمت اول که تنهاست، افکار کاراکتر را در شناسایی شخصیت مطرح می‌کند. پس، در تک‌گویی قسمت اول و دوم تفاوتهای آشکاری وجود دارد. خود نمایشنامه، به شکل روشنی اشاره می‌کند که: حرفهام را گوش می‌داد. قصد او قسمت اول است. پس، می‌بینید که چگونه می‌توان با آگاهی و تسلط از این قراردادها برای پیش‌برد نمایشنامه، استفاده کرد.

روش دیگر در نمایشنامه، استفاده از **همراز** یا **محرم‌راز** است که این شخصیت نیز خصوصیات همسرا را دارد. به وسیله این شخصیت، قهرمان اصلی می‌تواند با او رازگویی کرده و از درونیاتش پرده بردارد. هوراشیو در *هملت* نمونه خوبی است که *هملت* با او از درونیاتش سخن می‌گوید: **ندیمه** در *رمئو و ژولیت* نیز یك همراز است.

خصوصیاتی را که درباره همسرایان، برشمردیم، ممکن است همگی در یك شخصیت، وجود نداشته باشند. بلکه برحسب موردنیاز، درجایی **واسطه** و جایی دیگر، **همراز** یا... باشد. همسرای همراز، خاصیت واسطه بودن برای افشای راز درون شخصیت را دارد و این، تنها وظیفه‌اش است. نباید این انتظار را به‌وجود آورد که حالت و کاربرد فنی و کلیشه‌ای دارد و نباید این خصوصیت را داشته باشد. اگر این تصور به‌وجود آید، حتماً نویسنده به تنگی قافیه، دچار شده و به وسیله همسرا، سعی نموده است که خود را آسوده کند. اگر نویسنده‌ای، به این معضل، دچار شود و نتواند بدرستی از شخصیت همسرا بهره بگیرد، در حقیقت، عدم توانایی خود را افشا کرده است. همسرا به هر شکلی که در کار باشد، باید در **کنش** نمایشنامه، درگیر شود و تنها به‌خاطر مثلاً **همراز** بودن یا **واسطه** بودن، وارد نمایشنامه نشده باشد. حضور

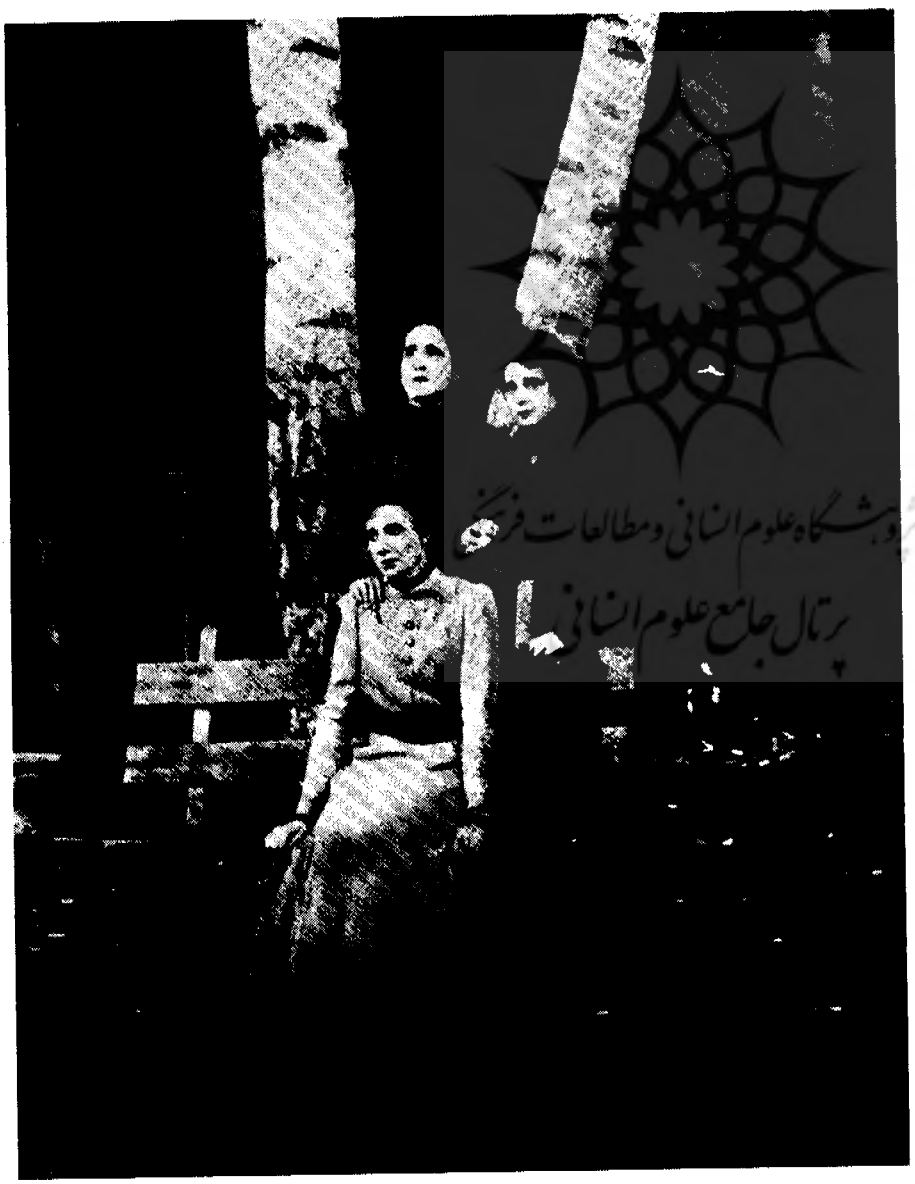
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

او باید باورپذیر و در دل کنش باشد. در غیر این‌صورت، شخصیت تحمیلی، به‌حساب می‌آید. همراز می‌تواند با قهرمان اصلی، همگام یا مخالف باشد. قراردادی وضع نشده که او باید حتماً با قهرمان موافقت داشته باشد. گاهی هم ما با شخصیتی برمی‌خوریم که همسراست، اما هیچ‌یک از کاربردهای همسرایی گفته شده را ندارد. این نیز ضعفی براثر نیست. بلکه باید دید که نمایشنامه‌نویس، از این شخصیت، چگونه بهره گرفته است. مهم این است که او نباید بر اثر تحمیل شده باشد، بلکه باید در جان کنش جای داشته و باورپذیر بنماید. در این مورد نیز باید قیاسی برخورد کرد. و نمی‌توان حکم کلی صادر نمود.

STOCK CHARACTER ●

شخصیت استاک یا مستعمل یا حاضر و آماده، به شخصیتی گفته می‌شود که در آثار نمایشی، بارها به کار گرفته شده‌اند. این شخصیت، در وهله اول، از یک سنخ معمولی و از یک خصلت، تجاوز نمی‌کند. عناوین این‌گونه شخصیت‌ها، گویای سنخ بودن آنهاست. به این گونه شخصیت‌ها TYPE نیز گفته می‌شود. شخصیت صرفاً کلیشه‌ای می‌تواند مورد انتقاد باشد. اما نمایشنامه‌نویس آگاه، با بهره‌گیری درست از این‌گونه شخصیت‌ها، می‌تواند راه انتقاد را نیز ببندد. برای نمونه، در ادبیات نمایشی، ما شخصیت *سرباز لاف‌زن* یا *زن فاحشه خوش‌قلب* که در سنت نمایشی رم تا به امروزه دیده می‌شود، داشته‌ایم. در کمدیهای رُم، سنخ‌های مستعمل خاصی وجود داشتند. مثل غلام دسیسه‌گر و دلچسب که همیشه حضور داشته و امروزه نیز گاهی، حضورش را می‌بینیم. *سرباز لاف‌زن* در یونان قدیم، نام نمایشنامه‌ای است که در *فالستاف* شکسپیر نیز این لاف‌زنی، به شکل دیگری و البته غیرکلیشه‌ای، نمود پیدا می‌کند. در *سمک عیار* هم چنین شخصیت‌هایی با خصوصیات خاص، دیده می‌شوند. آنچه که در استفاده از این‌گونه شخصیت‌ها مهم است، زنده و پویا بودن و فردیت شدن این شخصیت‌های کلیشه‌ای است که می‌تواند با پرداخت اصولی، آنها را از کلیشه بودن، خارج و غیرکلیشه‌ای کند. پس، تازگی و نوع نحوه برخورد با این شخصیت‌های استاک یا کلیشه‌ای است که می‌تواند آنها را احیاء و غیرکلیشه‌ای کند. کلیشه‌ای ماندن شخصیت‌های استاک، ضربه بزرگی است که متأسفانه، بر نمایشنامه‌نویسی و فیلمنامه‌نویسی ایران، سایه انداخته است. این‌گونه شخصیت‌های کلیشه‌ای، در فیلمهای جاهلی و نمایشنامه‌های کمدی لاله‌زاری و جدیداً، هتلی این دیار، کم نیستند.

در هرحال، این یک سنّت رایج در تمامی دنیاست که از این‌گونه شخصیت‌ها استفاده می‌کنند و تنها نوع بهره‌گیری از آن است که می‌تواند به کلیشه‌ای یا غیرکلیشه‌ای بودن آن کمک کند. گاهی شخصیت‌های مستعمل در دوره خاصی به وجود می‌آیند. مثل غلام دسیسه‌گر در کمدیهای رُم که بعدها نیز در کمدیا دلارته مورد استفاده قرار می‌گیرد. دست و پا چلفتی بودن شخصیت، یک خصیصه استاک است. مثلاً *چاپلین* یا *هارولدلوید*، چنین‌اند. اما ما معمولاً در مورد آنها از کلمه کلیشه استفاده نمی‌کنیم. و این، به‌خاطر صرف بازیگری آنهاست که شخصیت استاک را به غیر کلیشه‌ای مبدل کرده است. و اینها به فردیت، نزدیک شده‌اند. گاهی نیز فردیت



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شخصیت‌های استثنائی، به‌خاطر نوع زبان نمایشنامه است. مثلاً *هارپاگون* در **خسیس**، در عین اینکه کلیشه‌ای است، اما به دلیل زبان خاص نمایشنامه، فردیت خاصی پیدا می‌کند که این فردیت را ما در سایر کلیشه‌های خسیس نمی‌بینیم.

شخصیت مستعمل، شخصیت آفرینشی نیست. هنرمند در استفاده از اینها بخش عمده انرژی‌اش را ذخیره می‌کند و چیز زیادی برای آفرینش آنها به خرج نمی‌دهد. او در نهایت، انرژی‌اش را برای سایر عوامل درام، باقی می‌گذارد. دیگر اینکه اگر ایده این شخصیت‌ها آماده باشد، مخاطب، بیشتر لذت می‌برد. اگر به یاد داشته باشید، پیشتر، اشاره کردیم که *ارسطو* گفته است: «تراژدی، بدون کنش، ممکن نیست. اما بدون منش، ممکن است.» این گفته در اینجا مفهوم می‌یابد. و *اورلی هولتن* در مورد این جمله، گفته بود که منظور *ارسطو* همین شخصیت‌های مستعمل است.

داوسن در کتاب *نمایشنامه و ویژگیهای نمایشی* در ارتباط با شخصیت‌های مستعمل می‌نویسد:

«جوان عاشق، پیرمرد خسیس، شوهر حسود، خدمتکار دسیسه‌باز، سرباز لاف‌زن، پیر دختر، صاحب منصب فضل فروش از روی این نمونه‌های مستعمل(۴) عام تمامی نمایشنامه‌نویسان بزرگ برداشت و اقتباس کرده‌اند.»(۵)

گاهی، شخصیت‌های مستعمل در دوره خاصی به‌وجود می‌آیند. *داوسن* در این مورد می‌نویسد:

«در برخی ادوار یك نمونه خصوصاً متداول می‌شود، نظیر نمونه انتقام‌گیرنده(۶) درتئاتر دوره جیمز، یا نمونه ابله(۷) در کمدی دوره بازگشت. گاهی اوقات نمونه‌های نمایشی به توسط حالات متداول و رایج روانشناسانه یا شرایط اجتماعی تبیین و آفریده می‌شوند و مانند MOTHER- FIXATED SON (۸) یا «شورشگر بی‌دلیل»، هرچند که اینان آنگونه که می‌نمایند جدید نیستند، و شورشگر بی‌دلیل اندکی سرتر از «آشوبگر» شلوار آبی(۹) دوره جیمز نمایان می‌شود.»(۱۰)

مرز میان این دست شخصیت‌ها به صورت سنخ و شخصیت‌های پیچیده ARCHE TYPE سنخ‌های ازلی هستند. این‌گونه شخصیت‌ها را یونگ مورد بررسی قرار داده و معتقد است که اینها در وهله اول روان‌شناسانه هستند. در کتاب *قصه‌نویسی* در ارتباط با این شخصیت‌ها چنین آمده است:

«یك نوع دیگر از شخصیت هم هست که در آن قصه‌نویس ساختی براساس تیپ ازلی ارائه می‌دهد. این شخصیت، خصائصی از زمان‌ها و مکانهای متفاوت را بیکجا گرد آورده، انگار از درون ناخودآگاه انسان و یا انسان‌ها، بصورت مظهر و نماد ناخودآگاه اشتراکی انسان سربر کشد. و کلیه عناصر و عوامل و ابعاد قصه را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. سه شخصیت اصلی بوف‌کور هدایت به عنوان سه تیپ

ازلی قد علم می‌کنند: پیرمرد در نقش تیپ ازلی پیران حاکم بر همه چیز در تاریخ مذکر ایران، مرد جوان به عنوان تیپ ازلی تمام جوانانی که تحت فشارهای مختلف تاریخ مذکر، قرار می‌گیرند، و زن جوان، به عنوان تیپ ازلی و یا صورت نوعی کلیه زنان دور از دسترس نگه داشته شده، و تحت فشار نگهداشته شده دوران پدرسالاری. ساخت بوف‌کور براساس الگویی مرکب از تیپهای ازلی ساخته شده است.»(۱۱)

ما قبلاً در مورد **سنخ‌های ازلی** صحبت کرده‌ایم. در اینجا این نکته را از کتاب *انسان و سمبولهایش* اثر یونگ به طور فشرده می‌آوریم و شما می‌توانید با توجه به نمونه‌ای که کتاب قصه‌نویسی ارائه داده و درک و دریافت نویسنده از سنخ‌های ازلی با تحلیلهای کاملاً شخصی تحمیل شده بر اثر و مقایسه با سنخ‌های ازلی از دیدگاه واضع آن، به درک و دریافت اصولی رسیده و خطاها و نقص‌ها را دریابید. یونگ می‌گوید. ما اگر سه دایره متداخل به این صورت را

درنظر بگیریم، دایره اول، **ضمیر خودآگاه** است که شامل رؤیاها (نه خواب)، خاطره‌ها، شناخت‌ها و اطلاعات آگاهانه می‌شود که در سطح شخصیت درونی ما قرار می‌گیرد و احتیاجی برای یافتن آنها نیست. درحالی‌که‌فروید در همین ارتباط، به دو دایره معتقد است: دایرهٔ دوم، **ضمیر ناخودآگاه** است. **ناخودآگاه شخصی** شامل یادبودها، خاطره‌ها و تجاربی است که از ضمیر خودآگاه ما، دور شده است. تمرکز روی موضوع خاصی، سبب یادآوری مسائلی می‌گردد که در حالت غیرتمرکز، امکان به یادآوردن آنها نیست. اما دایره سوم، **ناخودآگاه جمعی** است و به شخص مربوط نمی‌شود. همان‌طوری که شخص، دارای امیالی است که به حوزه ناخودآگاهی وارد شده، بشر هم دارای سرگذشت، اسطوره و امیالی است که اینها در هر فرد به‌طور ناخواسته وجود دارد و به آن، ناخودآگاه جمعی می‌گویند. یعنی، هر انسانی، وارث تجارب نیاکان خود نیز است. مثلاً اگر تجربه نیاکان نسبت به هستی، تجربه اسطوره شناسانه است، پس، من هم هنوز همین تجربه را دارم و اگر تکرار شود، احساس می‌کنم که این تجربه را دارم. یعنی، بازشناسی می‌کنم. **مرگ**، یك نوع **سنخ ازلی** است که به‌طور مستمر، در ذهن اشخاص و در ناخوآگاه جمعی وجود دارد و احساس می‌شود که این مطالب، شناسایی نمی‌شود. اما در حال بازشناسی است و به دست آوردن و یادآوری این نکته، به نظر یونگ، مشکل است. اما وقتی که روی داد، احساس آشنایی ایجاد می‌کند.

طرح به عنوان یك الگوی داستانی و شخصیت، به عنوان یك **سنخ ازلی** است که دائماً تکرار می‌شود. این منظر نگاهی است که نظریه‌پردازان سنخ ازلی، بدان پرداخته‌اند و مکتبی را به نام کمبریج برپا کرده‌اند. *اورستیا*. *هملت* یا *مرغ دریایی*. همگی دارای یك الگو و یك سری شخصیت‌های ازلی هستند که مثلاً در **مرغ دریایی** طرح. از بین رفته و شخصیت‌های سنخ‌کونه. کمیك می‌شوند و فقط دیده‌ها، عوض شده است. تکرار الگوها در تمامی داستانهای دنیا، به شکل‌های گوناگون دیده می‌شود. ثابت بودن طرح و تغییر شخصیت‌های سنخ ازلی، می‌تواند موجب شود تا شکلهای گوناگونی از یك طرح به‌وجود آید که دیدگاه نویسنده و مقطع مکان و زمان، بر آنها، تاثیر بگذارد. مثلاً از *آنتیگونه* نمایشنامه‌های مختلفی نوشته شده است که هرکدام با دیگری، کاملاً متفاوت است، و همه آنها در دوره‌های مختلفی، به رشته تحریر درآمده‌اند.

آنچه که در ارتباط با **سنخ ازلی** مطرح است، اینکه نویسنده یا منتقد و تحلیل‌کننده، نباید نظر شخصی خود را بر اثر تحمیل کند. بلکه باید همه مفهوم، از جان کنش برآمده باشد وگرنه آن دیدگاه و تحلیل، ربطی به اثر نخواهد داشت. نویسنده خوب، کسی است که شخصیت کلیشه‌ای را از حالت استاتك بودن، خارج و حداقل به نوعی سنخ ازلی، تبدیل کند. خسیس *مولیر*، نمونه خوبی برای این کار است.

● **BIOGRAPHYCAL CHARACTER**

شخصیت سرگذشت نامه‌ای و شخصیت‌های پررمز و راز CHARACTER MYSTERIOUS مثل *هملت* را از یك بنتلی مطرح کرده‌است. ما با دیدگاه او درگذشته، آشنا شدیم و در اینجا نظر او را راجع به این دو نوع شخصیت، پی می‌گیریم. منتقدین، برآنند که اگر شخصیتی، قرار است فردیت پیدا کند. باید دارای زندگی روان‌شناسانه در نمایشنامه باشد. بنتلی این دیدگاه را نمی‌پذیرد و به جای آن، از واژه بیوگرافی استفاده می‌کند. نمایشنامه‌های قبل از *ایبسن*. **سرنوشت** را چیزی خارج از شخصیت می‌دانستند. اما در نظرگاههای جدید، آمده است که سرنوشت باید درون شخصیت باشد. اصل غلبه طرح بر شخصیت، طبق دیدگاه ارسطو و نظریه جدید که شخصیت را بر طرح غالب می‌داند، دو نوع مفهوم میزان اراده شخصیت در مورد سرنوشت و تقدیر را مطرح می‌کنند. از غلبه شخصیت بر طرح که بخشی از جنبش جدید است، به این مسئله می‌رسیم که **فکر** بر همه چیز تسلط دارد. حتی بر سرنوشت و طرح، البته این نکته جای بحث فراوانی را می‌طلبد.

اگر بپذیریم که فردیت شخصیت، در وهله اول، نوعی سنخ است، آن گاه می‌توانیم مسئله میزان تسلط یا پذیرش سرنوشت را در شخصیت‌ها، برای نمونه در سه *خواهر*، یا باغ *آلبالو* بررسی کنیم و ببینیم که آیا این شخصیت‌ها هستند که دست به عمل می‌زنند یا این، موقعیت است که‌برای‌آنها، تقدیری را فراهم می‌کند و در این میان، فکر چه نقشی را دارد. در یادداشتهایی که از *ایبسن* به دست آمده، می‌گوید: «تقدیر شخصیت‌ها را نمی‌توان عوض کرد و باید شخصیت در آن قرار گیرد. هم‌او می‌گوید، مثلاً در دشمن مردم، من موقعی دست به نوشتن زدم که شخصیت، تمام و کمال در ذهنم آماده شده بود. البته معنی این حرف، این نیست که روان‌شناسی شخصیت، مشخص باشد، بلکه منظور این است که بیوگرافی کامل شخصیت را باید بدانیم و کلیه مسائلی را که از گذشته تا حال بر شخصیت، گذشته، بدانیم. اینها همان شخصیت‌های سرگذشت نامه‌ای هستند که مخاطب گذشته او را به شکلی در طول نمایشنامه می‌بینید و مقایسه‌ای از گذشته و حالش را به دست می‌آورد.

لاجوس اگری در کتاب *فن نمایشنامه‌نویسی* معتقد است که اگر قرار است تقدیر شخصیتی، رقم زده شود، باید شرایط اجتماعی، روانی و جسمانی او را

بدانیم. در عمل، روش *اگری* کاربردی ندارد و نمایشنامه‌نویس را دچار مشکل می‌کند. *یوجین‌ویل* هم در حین بررسی ساختار نمایشی و شخصیت، مایل است که بگوید شخصیت این است و جز این نیست. این مطلق نگری، اشتباه است. اما به هرحال، نگاه *ویل* عملی‌تر از نگاه *اگری* است که کاملاً ریاضی‌گونه با اثر برخورد می‌کند. در استفاده از شخصیت‌های سرگذشت نامه‌ای، آثار ایبسن، به ما کمک زیادی می‌کند.

● **MYSTERIOUS CHARACTER**

شخصیت‌های پررمز و راز، آخرین نوعی است که *بنتلی* از آنها یاد می‌کند. بعضی از شخصیت‌ها مثل *دون‌ژوان*، *فاوست*، *هملت* و... اسرارآمیز هستند و در مقایسه با شخصیت‌های امروزی که در دنیایی روان‌شناسانه، زندگی می‌کنند تفاوتهایی دارند. نمایشنامه‌های امروزی، سعی دارند همه چیز را توضیح دهند و چیزی را از شخصیت، مبهم نمی‌گذارند. از دیدگاه بنتلی، در نمایشنامه‌های عصر حاضر، ما با یك مجموعه شخصیت، روبه‌رو هستیم که نهایتاً نیرویی در آنها دیده نمی‌شود و همه واضح و مشخص هستند و رازی در آنها نیست. اما در تفکر دورهٔ شکسپیر، گفته می‌شد که عقل و فکر، حتی قادر به تبیین خودش هم نیست و چگونه می‌تواند شخصیتی را تبیین کند. در حالی که امروزه چنین نیست. در دنیای گذشته، به این جهت شخصیت‌ها رازدار می‌شدند که تبیین نمی‌شدند.

بنتلی، شخصیت‌ها را دایره‌ای می‌داند که قسمت اعظم منحنی آنها رسم شده، ولی بسته نشده است. و منتقد، مایل است که این دایره را ببندد. او در حقیقت، سعی دارد که شخصیت را واضح و روشن سازد. تفاوت میان شکسپیر با *هملت* و دایره نبسته و منتقدی که سعی دارد، این دایره را ببندد، در این است که شکسپیر، رازی را به‌وجود میآورد که با آن، هم قهرمان و هم مخاطب را برمی‌انگیزد، به دنبال کشفش بروند. هرچند که معمولاً در پایان، این ابهام به همان صورت باقی می‌ماند. گاهی، نوعی ابهام عمدی در اثر به‌وجود می‌آورند و فرض را بر این می‌گذارند که این ابهام، حتماً توسط خود اثر یا منتقد باز و شناخته می‌شود.

نویسنده‌ای که دچار چنین خبط و خطائی شود، حالتی کلیشه‌ای را رقم زده که از ارزش واقعی اثرش می‌کاهد. بسیاری از نمایشنامه‌های فارسی، دارای ابهام نوع دوم هستند.

علت رازدار بودن شخصیت هملت، این است که نمی‌شود آن را با آنچه که در اثر دیده می‌شود، تبیین کرد. مگر اینکه خودمان چیزی را از خارج به آن، تحمیل کنیم. این نوع تحمیل، غلط است. البته نکته مهمی که در این میان نباید فراموش شود، این است که **راز** در شخصیت، با **راز** در طرح، تفاوت اساسی دارد. نویسنده‌ای که قصد دارد از شخصیت‌های پر راز و رمز استفاده کند، باید آگاه باشد که راز و ابهام، دو مقوله کاملاً متفاوت هستند و قهرمان، نباید مبهم، بلکه باید پررمز و راز باشد. برای آگاهی صحیح این نکته، نمایشنامه‌های شکسپیر، کمك زیادی به نویسنده خواهند کرد.

در پایان این قسمت، به گفته‌ای از کتاب *نمایشنامه و ویژگیهای نمایشی* که بسیار حائز اهمیت است، دقت کنید: «پندار نویسنده از طریق موقعیت درك می‌شود نه بحث و استدلال،... هر بحثی که از نمایشنامه سر برون کند بایستی از آن منقطع گردد، و جریان عمل جداسازی با امکان بروز تعابیر سوئی همراه است.... شخصیت «روح و جان» نمایشنامه است، همچنانکه «پیراندللو»[۱۲] در این باره می‌گوید:... هر کنشی (و هر انگاره‌ای که این کنش متضمن آن است) چنانکه قرار باشد که در مقابل ما هستی بیابد و تنفس کند نیاز به یك موجود انسانی آزاد دارد. نیاز به چیزی دارد که همچون منبع تأثیرگذاری آن انجام وظیفه خواهد کرد، به عبارت دیگر، بنا به قول هگل، به شخصیت نیاز دارد.»[۱۳] ادامه دارد.

●

پاورقیها

۱ـ *برتولت برشت، رسول نفیسی*، انتشارات *مروارید*، چاپ سوم، ص: ۱۲ـ۱۰.

۲ـ استثناء*قاعده*، برشت، ترجمه ا. م به آذین، ص: ۲۸

۳ـ پیشین، ص: ۲۹.

۴ـ STOCK

۵ـ نمایشنامه و ویژگیهای نمایشی، داوسن،

۶ـ RERENGER

۷ـ FOP ـ خودنما.

۸ـ MOTHER FIXATED SON از اصطلاحات روانکاری مکتب *فروید* است و به مردی، اشاره دارد که وابستگی‌اش به مادر خود آن‌چنان قوی است که اجازه نمی‌دهد وی رابطه‌ای رضایت‌بخش، با زنی دیگر ایجاد کند. به عنوان مثال، شخصیت پُل‌مورل PAUL MOREL در رمان *دی‌ـ اچ‌ـ لارنس* به‌نام*پسران‌ومعشوقه‌ها*SONS AND LOVERS،۱۹۱۳ معادل دقیق و مناسب فارسی برای این اصطلاح پیدا نکردیم.

۹ـ MALCONTCNT IN BLUE JEANS شورشی، یك شخصیت نمونه‌ای TYPE بود در نمایشنامه‌های تراژدی اوایل قرن هفدهم. هم‌اینان، ناقد تیزدندان و بدترکنندهٔ اوضاع جامعه‌ای بودند که در آن به سر می‌بردند (گفته‌اند که هملت شکسپیر، از این نمونه است.) BLUE JEAN شلوار آبی‌ها، صرفاً اشاره دارد به البسهٔ متداول میان جوانان ناراضی غرب در دهه ۱۹۶۰. فیلم آمریکایی *شورشگر بی‌دلیل* (۱۹۵۵، به کارگردانی نیکلاس‌ـ *ری* و با بازی جمیزدین، *ناتالی وود* و...) که بسیار هم گل کرد، درباره همین سنخ اشخاص بود.

۱۰ـ نمایشنامه و ویژگیهای نمایشی، داوسن، ترجمه گروه تئاتر آئین

۱۱ *قصه‌نویسی*، براهنی، ص: ۲۹۶.

۱۲ـ LUIGI PIRANDELLO (۱۹۳۶ ـ ۱۸۶۷) نمایشنامه‌نویسی ایتالیایی.

۱۳ـ *نمایشنامه و ویژگیهای نمایشی*، *داوسن*، ترجمه گروه *تئاتر آئین*.