

بررسی تطبیقی ساختار شخصیت در هفت پیکر نظامی

علی افضلی*

چکیده

هفت پیکر یا بهرامنامه، چهارمین منظومه نظامی از نظر ترتیب زمانی و یکی از دو شاهکار او در کنار خسرو و شیرین از لحاظ کیفیت است. این اثر دارای دو بخش کلی است: بخش اول مربوط به بهرام که روایتی تاریخ‌گونه دارد و بخش دوم که روایتی ایزودیک از زبان هفت همسر بهرام است. ساختار این اثر، تحلیل ادبی آن از دیدگاه مکتب فرمالیسم را امکان‌پذیر می‌سازد. در تحلیل ساختاری روایت، شخصیت دیگر به عنوان یک فرد انسانی واقعی در متن وجود ندارد، بلکه مجموعه‌ای است از کنش‌ها، تصاویر و نشانه‌های زبانی. شخصیت‌ها در داستانهای هفت پیکر، موقعیت ممتاز و جایگاه کانونی شان را در روایت‌ها، از دست می‌دهند و متنیّت می‌یابند به نحوی که آنها را می‌توان مستوفا و جدا از زمینه و بافتارشان، مورد بحث قرار داد. در این مقاله ابتدا واژه شخصیت را در روایت‌شناسی ساختارگرا بررسی می‌کنیم آنگاه آن را به عنوان یک کنش‌شان یا عنصر روایی تحلیل خواهیم کرد. بازنمایی شخصیت به شکل مستقیم و غیر مستقیم، منابع و نمودگارهای آن نیز در هفت پیکر نظامی در قالب کنش، نام و عنوان، زبان و ظاهر بیرونی و محیط نشان داده می‌شود.

واژه های کلیدی: هفت پیکر، شخصیت، روایت‌شناسی، مکتب فرمالیسم

*استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد دزفول

۱- شخصیت به عنوان واژه

واژه شخصیت با توجه به موضوع گفتار یا نوشتاری که این واژه را به کار می‌گیرد، دارای معانی متفاوتی است. در علم روان‌شناسی، شخصیت را چنین تعریف می‌کنند: «شخصیت عبارت است از مجموعه‌ای سازمان یافته و واحدی متشکل از خصوصیات نسبتاً ثابت و مداوم که بر روی هم، یک فرد را از افراد دیگر متمایز می‌کند.» (شاملو، ۱۳۷۰، ۱۳) در متون روایی و ادبیات داستانی، این واژه تعریفی دیگرگونه دارد. اگر برای گونه‌های روایی، اعم از حکایت، قصه، داستان و افسانه، این تعریف را بپذیریم که داستان در وهله نخست، بازنمایی رخدادهاست، می‌توانیم بگوییم فاعل و مفعول این رخدادها، شخصیت است.

در تعریفی دیگر، «شخصیت‌ها، آدم‌های حاضر در داستان هستند که دست به کنش‌هایی می‌زنند که منجر به حل قطعی داستان می‌شود.» (آسابرگر، ۱۳۸۰، ۲۵) گفتنی است که در برخی از گونه‌های روایی مانند افسانه‌های حیوانات و قصه‌های عامیانه، حیوانات نیز حضور دارند و کنش و واکنش مؤثر در پیشبرد داستان، از آنان سر می‌زند.

مولف واژه نامه هنر داستان نویسی، شخصیت را چنین تعریف کرده است: «اشخاص ساخته شده‌ای را که در داستان و نمایشنامه و فیلم نامه ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند. مخلوق ذهن نویسنده، ممکن است همیشه انسان نباشد و حیوان، شیء و چیز دیگری را نیز شامل می‌شود.» (میرصادقی، ۱۳۷۷، ۱۷۵) و سرانجام در تعریفی تخصصی‌تر از شخصیت، گفته شده است: «شخصیت در یک اثر نمایشی یا روایی، فردی است دارای ویژگی‌های اخلاقی و ذاتی که این ویژگی از طریق آن چه انجام می‌دهد و آن چه که می‌گوید، نمود می‌یابد. زمینه چنین رفتاری یا گفتاری، انگیزه‌های شخصیت را بازتاب می‌دهد.» (مستور، ۱۳۸۶، ۳۳)

در روایت‌شناسی ساختارگرا، به دلیل پیش فرض قرار دادن اصل ساختار و توجه به سازه‌های ترکیبی نظام‌های

نشانه‌ای، کمتر به مفاهیم و انگاره‌های سنتی و انسان‌مدارانه توجه شده است. ساختارگرایان در تحلیل خود از

پدیدارهای معنادار، همه چیز را تابع روابط ساختاری قرار می‌دهند؛ به همین دلیل در تحلیل ساختاری

روایت، شخصیت دیگر به عنوان یک فرد انسانی واقعی در متن وجود ندارد، بلکه مجموعه‌ای است از کنش‌ها،

تصاویر و نشانه‌های زبانی. جاناتان کالر در تشریح چنین موضعی می‌گوید: «از نظر ساختارگرایان مفهوم شخصیت

یک اسطوره خواهد بود.» (Culler, ۱۹۷۵, p. ۲۳۰)

عدم توجه اساسی ساختارگرایان به شخصیت به عنوان فرد انسانی این است که ساختارگرایان کمتر به ویژگی‌های روان‌شناختی و مفاهیم مربوط به فردیت انسانی پرداخته‌اند، بلکه توجه آن‌ها بیشتر معطوف به نیروها و روابط بینا فردی و نظام‌های قراردادی است که یک فرد را می‌سازند. به همین دلیل مفهوم شخصیت نیز برای آنان چونان اسطوره‌ای انسان مدارانه است.

ساختارگرایان راست کیش به دنبال تناظر شخصیت‌ها با افراد واقعی نیستند، چرا که به نظر آنان «شخصیت‌های داستانی» واژگانی بیش نیستند، و این واژگان اساساً غیر باز نماینده (non-representational) اند. از مهمترین مدعیات [ساختارگرایان] این است که دیگران هنر و متنیّت روایت‌ها را فراموش کرده‌اند، و این در حالی است که شخصیت، رخ داد، و هر چیز دیگری یک تولید ادبی و یک ترکیب - ساخت است» (Toolan, 2001, p. 81).
در تحلیل نشانه شناختی، شخصیت‌ها موقعیت ممتاز و جایگاه کانونی شان را در روایت‌ها، به عنوان قهرمانی انسانی، از دست می‌دهند؛ البته این سخن بدان معنا نیست که شخصیت‌ها مبدل به اشیای بی‌جان می‌گردند، بلکه منظور آن است که شخصیت‌ها متنیّت می‌یابند. وینشایمر^۱ در باب چنین نگرشی نسبت به شخصیت می‌گوید:
«شخصیت‌ها عبارتند از شخص‌های متنیّت یافته و متون شخصیت یافته» (Weinsheimer, 1979, p. 208).

به طور کلی می‌توان قائل به دوجبهت‌گیری خاص در باب شخصیت شد؛ یکی دیدگاه محاکاتی (تقریباً ارسطویی و افلاطونی) و دیگری همین نگرش ساختارگرایانه و نشانه‌شناسانه. در دیدگاه‌های محاکاتی سعی در ایجاد تناظر و تساوی شخصیت‌ها با افراد واقعی است؛ اما در تحلیل نشانه شناختی شخصیت‌ها به درون نظام‌های متن بنیاد تقلیل می‌یابند. سال‌ها پیش یکی از منتقدان ادبی به نام ماروین مدریک^۲ در این باب گفته است که: «یکی از نگرانی‌های همیشگی منتقدان ادبی مربوط است به پرسشی که آیا می‌توان گفت شخصیت در نمایش‌نامه یا روایت داستانی وجود دارد. استدلال سره‌گرایانه (purist) - که امروزه در میان منتقدان رواج یافته است - این است که شخصیت ابداً وجود ندارد، جز این که شخصیت‌ها بخشی از تصاویر و رخ‌دادهایی‌اند که این تصاویر و رخ‌دادهای آن‌ها را بر دوش می‌کشند و به حرکتشان وا می‌دارند و هر نوع تلاشی برای منتزع ساختن شخصیت‌ها از زمینه و بافتشان و بحث درباب آن‌ها به عنوان انسان‌های واقعی، نوعی بدفهمی احساساتی از ماهیت ادبیات است. استدلال واقع‌گرایانه (realistic) این است که شخصیت‌ها در حالت کنش در قبال رخ‌دادهایی که در طی آن‌ها زندگی می‌کنند، واجد

^۱ Weinsheimer

^۲ Marvin Mudrik

نوعی استقلال و عدم وابستگی اند، و دیگر این که می‌توان شخصیت‌ها را به نحوی مستوفا و با جدایش از زمینه و بافتارشان مورد بحث قرار داد». (Mudrick, ۱۹۶۱, p. ۲۱۱)

رولان بارت نیز در مقاله‌ی خود موسوم به «تحلیل ساختاری روایت»، به عنوان یک ساختارگرای راست کیش می‌گوید:

« تحلیل ساختارگرایانه، که با وسواس تمام به اجتناب از تعریف شخصیت بر حسب ماهیت‌های روان‌شناختانه آن پرداخته است، و کار خود را تاکنون به نحو احسن انجام داده است... شخصیت را نه به عنوان یک هستنده (being) بلکه به عنوان یک مشارک (participant) لحاظ می‌کند». (Barthes, ۱۹۷۵, p. ۲۵۷)

با توجه به مسائل مذکور می‌توان گفت که دیدگاه ساختارگرایان و واقع‌گرایان دو نظرگاه متضاد و مخالف با هم‌اند؛ لیکن برای درک ویژگی داستانی (fictional) شخصیت‌ها می‌توان مابین این دو دیدگاه توافقی ایجاد کرد. آشتی میان این دو دیدگاه مبتنی است بر این پرسش که آیا می‌توان شخصیت‌ها را در عین حال هم به عنوان افراد و هم به عنوان اجزایی از یک طرح به حساب آورد؟ اگر تمایز ژنت را میان سطوح سه‌گانه‌ی روایت‌ها به یاد آوریم، می‌توان قائل به جایگاه فردگونه‌ای برای شخصیت‌ها شد. در تحلیل ژنت، محتوا و ژرف ساخت و ماده‌ی اولیه‌ی روایت، داستان (story) آن است؛ سخن روایی نیز تجلی و تحقق و برونه‌ی داستان روایت است. ریمون کنان با استفاده از این تحلیل ژنت، دیدگاهی را مطرح می‌کند که تا حدی دیدگاه ساختارگرایان را تعدیل می‌کند و برای برون رفت از این معضل بسیار راهگشاست. به نظر او «شخصیت در متن [یا سخن روایی] به عنوان گره و بندهایی در یک طرح زبانی است؛ اما شخصیت‌ها در ساحت داستان (story) - بنا به تعریف - سازه‌هایی مجرد و انتزاعی و غیر (یا پیشا) زبانی‌اند. اگر چه این سازه‌ها به هیچ وجه در معنای دقیق کلمه، انسان نیستند، اما تا جایی که خواننده آن‌ها را بر اساس محاکات و تقلید [از جهان و افراد جهانی] درمی‌یابد، بر این اساس شخصیت‌ها، فرد - گونه (person-like) به شمار می‌آیند». (Rimmon-Kenan, ۲۰۰۲, p. ۳۴)

به همین دلیل نمی‌توان، در متن، شخصیت‌ها را از دیگر اجزای طرح زبانی یک روایت داستانی منتزع ساخت، لیکن با توجه به جایگاه آن‌ها در سطح داستان می‌توان آن‌ها را بدون توجه به واسطه‌ی بیانی و کیفیت متن - بنیادشان، در نظر آورد؛ این امری است که تجربه آن را ثابت کرده است. سیمور چتمن نیز می‌گوید: « یکسان انگاشتن شخصیت‌ها با کلمات صرفاً اشتباه دیگری است. چه بسیار اتفاق می‌افتد که ما شخصیت‌های داستانی را به نحوی که در خاطر ما زنده و حاضرند به یاد می‌آوریم، در حالی که هیچ واژه‌ای را از متنی که آن شخصیت‌ها در

آن جا حیات داشته‌اند، به یاد نمی‌آوریم»^۷. در تکمیل سخن چتمن باید گفت که شخصیت مربوط به ژرف - ساخت یا محتوای روایت است که «وجود» او باز بسته به واسطه‌های بیانی مثل زبان در روایت‌های زبانی، حرکت و ادا و اطوارها در هنرهای نمایشی، و تصویر در روایت‌های تصویری نیست. می‌توان شخصیت را به عنوان مشارکی فردگونه به شمار آورد که در ساحت داستان روایت وجود دارد و در هر روایتی خاص به مدد واسطه‌های بیانی ویژه، متنیّت می‌یابد. با توجه به این مطلب می‌توان گفت ساحت هستی شناختی (ontological) شخصیت‌هایی مثل: بهرام، نعمان، ماهان و ... در سطح داستان (histoire) روایت است که باز بسته به یک متن ویژه مثل هفت‌پیکر نیستند.

۲- شخصیت به عنوان «کنشان»^۳

مسأله‌ی مهم دیگری که ساختارگرایان در خصوص شخصیت بدان پرداخته‌اند، تابع قرار دادن شخصیت است نسبت به رخداد و کنش. از آن جا که ساختارگرایان به دنبال قوانین کلی‌اند، و می‌خواهند «دستور زبانی» برای روایت‌های داستانی وضع کنند، در نتیجه شخصیت‌ها را تابع چندین کنش اصلی می‌کنند، که تجلی و تجسم آن چند الگوی کنش محدود باشند. گونه‌شناسی ژرف ساختی شخصیت‌ها مبتنی است بر این که شخصیت‌ها چه «کنش‌های بنیادینی» را «انجام می‌دهند». از این نظر هدف ساختارگرایی این نیست که بداند شخصیت‌ها چه «هستند». هدف عملکرد آنان در پیش‌برد پی‌رنگ روایت است. ساختارگرایان با پیروی از ولادیمیر پراپ که شخصیت‌ها را تابع حوزه‌های عمل (spheres of action) می‌دانست، اینان نیز به گونه‌شناسی کنش‌های اصلی شخصیت‌ها پرداختند. از نظر ساختارگرایان، فایده‌ی توصیف و تعریف شخصیت‌ها بر اساس حوزه‌های کنش این است که «این کنش‌ها محدود، نوعی (typical) و تابع طبقه‌بندی‌اند» (Barthes, op.cit, p. ۲۵۸)

^۳ واژه‌ی «کنشان» برابری است برای واژه‌ی «actant». در واقع این برابر پیشنهادی، گویاتر و بهتر از دیگر برابری‌هاست همچون: کنش گر، مشارک، عنصرروایی و الگوی کنش، چرا که هم از لحاظ دستوری، برابر درست آن است و هم از این جهت که گویای حالت انتزاعی و تجریدی مفهوم مورد نظر گرماس است.

رولان بارت در مقاله‌ی «تحلیل ساختاری روایت» خود هنگام بحث در باب سطح شخصیت‌ها، عنوان کنش‌ها (actions) را برگزیده است. بارت در توضیح واژه‌ی «کنش» می‌گوید که منظور از آن «پیکربندی کلی عمل و کنش (praxis) است؛ یعنی کنش‌های همچون: میل داشتن، ارتباط برقرار ساختن، جنگیدن» (Ibid, p. ۲۵۸).

در نظریه‌ی کنش‌گرایانه، ویژگی‌های جسمی و حتی جنسیت و صفات و خلق و خوی‌های جزئی شخصیت‌ها مدنظر نیست، بلکه آن چه اهمیت دارد این است که آن‌ها چه نقش‌ها، عمل کرده‌ها و کنش‌ها بنیادینی را به پیش می‌برند. به همین دلیل ساختارگرایان چندان توجهی به اوضاع و احوال روانی شخصیت ندارند.

گرماس (Greimas) یکی از روایت‌شناسان ساختارگراست که به پیروی از ولادیمیر پراپ به تحلیل کنش‌های اصلی روایت‌ها پرداخته است. او برای بیان کنش‌های اصلی روایت‌ها، اصطلاح (actant) را به کار برده است که واژه‌ی «کنشان» را به عنوان برابر آن گذاشته‌ایم. واژه‌ی (actant) به سادگی به معنای «کنش‌گر یا شخصیت کنش‌گر نیست، بلکه حالت انتزاعی و ژرف ساختی کنش‌گران روایت است. اگر به کنشان‌ها ویژگی‌های فردی داده شود، آن‌گاه مبدل به کنش‌گر می‌شوند» (Shelifer, ۱۹۸۷, p. ۹۲). گرماس کنشان‌های روایی را به شش الگوی کنشی اصلی تقسیم می‌کند که از نظر او اساس هر روایت (به ویژه حکایت‌های کهن) به شمار می‌آیند. این کنشان‌ها از نظر گرماس عبارتند از:

«فرستنده در برابر گیرنده، فاعل در برابر مفعول، کمک رسان در

برابرمخالف» (Ibid, p. ۹۵).

لازم به ذکر است که این کنشان‌ها در ژرف ساخت روایت‌ها کارکردهایی همچون فاعل، مفعول و فعل را در جملات زبانی دارند. گرماس برای واژه‌ی کنش‌گر، اصطلاح (acteur) را به کار برده است، که منظور از آن «تجلی و تجسم کنشان‌ها در سطح سخن روایت است» (Ibid, p. ۹۴). تفاوت میان کنشان‌ها و کنش‌گران این است که کنشان‌ها مقولاتی عام و محدودند که زیر ساخت هر روایتی را تشکیل می‌دهند، در حالی که کنش‌گران در سطح روایت‌های متفاوت دارای ویژگی‌های متعددی‌اند. از این روی، به نظر گرماس کنش‌گران بی‌شمارند، لیکن تعداد کنشان‌ها محدود است. گرماس در تحلیل کنشان‌های شش‌گانه از مفهوم بنیادی «تقابل دوگانه» سود می‌جوید، چرا که از نظر او حرکت و گذار از یک کنشان به کنشان دیگر بر اساس رابطه‌ای تقابلی شکل می‌گیرد. پس «در هر پی‌رفت روایت وجود دست کم دو کنشان ضروری می‌نماید، و کنش‌های اصلی عبارتند از: جدایی و وصال، مبارزه و صلح. روایت در اساس عبارت است از انتقال یک ارزش یا شیء از یک کنشان به کنشان

دیگر» (Scholes, 1975, p. 108) از این روی، پافشاری گرماس استوار است بر نوع روابط تقابلی کنشان‌ها و نه خود آن‌ها به صورتی فی نفسه.

جالب آن است که در تحلیل گرماس تجلی کنشان‌ها نه تنها می‌تواند در هیأت کنش‌گران و شخصیت‌ها به انجام برسد، بلکه حیوانات و اشیایی همچون گنج و طلسم و مفاهیمی انتزاعی مثل تقدیر و آزادی نیز می‌توانند تجسم و نماینده‌ی آن‌ها باشند.

لیکن در باب رابطه‌ی میان کنشان و کنش‌گر (یا شخصیت) توضیح یک نکته ضرورت دارد و آن این که: « رابطه‌ی عنصر روایی [کنشان] با کنش‌گر رابطه‌ی یک به یک نیست. یک کنش‌گر واحد می‌تواند در لحظه‌های گوناگون یک روایت، عناصر روایی [کنشان‌های] گوناگونی را نمایندگی کند، و بر عکس، یک عنصر روایی [کنشان] واحد می‌تواند به قالب کنش‌گران گوناگون درآید» (ریما مکاریک، ۲۱۱، ۱۳۸۳) مثالی بیاوریم: خسرو و فرهاد هر دو شیرین را دوست دارند و عاشق اویند. در این جا خسرو و فرهاد، به عنوان دو کنش‌گر مخالف با هم‌اند که هر دو نقش یک کنشان واحد را بر عهده دارند؛ یعنی کنشان «عشق ورزیدن» و نقش «فاعل» را داشتن. شیرین نیز شخصیتی کنش‌گر است که تجلی کنشان «مفعولیت» است. اما اگر این عبارت را در نظر بگیریم: «سمنار برای خود کاخی ساخت». سمنار به عنوان یک شخصیت کنش‌گر، دو کنشان را به انجام رسانده است؛ او هم عمل کرد گیرندگی را بر عهده دارد و هم فرستندگی. از اینجاست که در باب چنین رابطه‌ای آمده است: «می‌توان نتیجه گرفته که یک شخصیت یا کنش‌گر در یک روایت ویژه ممکن است دو کنشان نسبتاً جداگانه و مستقل از هم را تحت پوشش خود قرار دهد؛ یا این که دو کنش‌گر، که در خط داستانی مستقل و جدا از هم باشند می‌توانند به لحاظ ساختاری، صورت بندی یک کنشان واحد باشند» (Hawark, 1997, pp. 89-90)

نکته‌ای که در این جا نباید آن را از نظر دور داشت این است که شیوه‌ی تحلیلی گرماس بیشتر برای بررسی حکایت‌ها و داستان‌های روایی کهن سودمند است. مایکل تولان در این باب می‌گوید: «بنا به نظر گرماس مقولات کلی و عامی که زیرساخت هر روایت را پی‌ریزی می‌کنند، شش نقش یا بر اساس اصطلاح خود او شش کنشان می‌باشند که شامل سه جفت مرتبط با هم دیگرند: فرستنده + گیرنده، فاعل + مفعول، یاری‌گر + مخالف.

چنین الگویی مناسب بسیاری از حکایت‌های عامیانه و داستان‌های پریان است: فاعل یا قهرمان، به احتمال نوجوانی از طبقات پایین، در پی ازدواج با شاهدختی زیبا رو است (مفعول)، که در این حالت مرد جوان ممکن است ذی نفع باشد. مرد جوان ممکن است که در این جستجوی خود از کمک‌های شایان یک دوست یا خویشاوند

یاری‌گر) برخوردار شود. اما تمام این تلاش‌های مجموع در مقابله با مخالفان چیزی به شمار نمی‌آیند ... تا این که یک فرستنده (که در واقع یاری‌گر مرد جوان است) مثل پادشاه، یا خداوند یا برخی از افرادی که دارای نیروی جادویی از برای کارهای خیراند، در کار جوان مداخله می‌جویند» (Toolan, op.cit, p. ۸۳)

حال برای ملموس تر کردن این بحث گرماس نظری می‌اندازیم به برخی از حکایت‌های هفت‌پیکر. این حکایت‌ها، هر کدام به نحوی از انحاء دارای ساختار کنشی‌ای مشابه آن چه که گرماس گفته است می‌باشند. فرضاً حکایت « دختر اقلیم چهارم در گنبد سرخ » را در نظر بگیریم که مطابق با چند الگوی کنشی یا کنش‌های شش‌گانه‌ی گرماس است. لازم به ذکر است که دیگر حکایت‌های هفت‌پیکر نیز از چنین ژرف ساختی برخوردارند. و اما « داستان » حکایت گنبد سرخ بدین قرار است که دختری در سرزمین روس بوده است بسیار زیباروی و مشکل پسند که از زحمت و ازدحام خواستاران و خواستگاران به تنگ آمده بود. او به ناچار فرمان می‌دهد تا بر بلندای کوهی برایش دژی استوار بنا نهند. سپس طلسماتی چند را بر اطراف دژ خود پنهان می‌کند تا کسی نتواند به اندرون قلعه‌ی او راه یابد. او برای خواستگاران خود چهار شرط می‌گذارد، مبنی بر: ۱) نیکنامی و نیکویی ۲) گشودن طلسمات اطراف قلعه ۳) یافتن در قلعه ۴) توان پاسخ دادن به پرسش‌ها و معماهایی چند. چه بسیار کسانی که می‌خواهند به سروقت این دختر زیباروی بروند ولی توان گشودن طلسمات را ندارند و جان خود را بر سر « وصال و اتحاد » با آن یار خواستنی می‌گذارند، تا این که جوانی بر درگاه شهر، سر بریده‌ی جمع خواستگاران را می‌بیند و عزم خود را جزم می‌کند تا بدان دختر دست یابد. اما جوان درمی‌یابد که به راحتی نمی‌توان طلسمات آن دژ را گشود، تا این که از یک حکیم فیلسوف کمک می‌طلبد. آن حکیم نیز طریق گشودن طلسمات را به او می‌آموزد. او نیز طلسمات را می‌گشاید و در دژ را می‌یابد و در نهایت به حضور دختر پادشاه روس می‌رسد تا شرط چهارم را که مبنی بر پاسخ دادن به معماهایی چند است، به جا آورد. مرد جوان به معماها نیز پاسخ می‌هد و دست آخر به وصال و اتحاد با آن دختر می‌رسد.

در این حکایت چند کنشان پایه وجود دارد که شخصیت‌های کنش‌گری همچون: دختر روس، جوان خواستگار، حکیم، شرط‌های چهارگانه‌ی دختر، هر کدام تجلی و تجسم رو ساختی آن‌ها به شمار می‌آیند. در برخی روایت‌ها مثل این حکایت ممکن است فاعل و فرستنده، و مفعول و گیرنده یکی باشند؛ در این حکایت دختر پادشاه روس هم تجلی کنشان مفعول است و هم گیرنده و مرد جوان نیز به نحوی توأمان کنشان فاعل و فرستنده است. در این حکایت، حکیم نیز نماینده‌ی کنشان یاری‌گر است. چهار شرط دختر نیز به عنوان کنشان مخالف به شمار می‌آیند.

در دیدگاه گرماس، اشیاء و جانوران می‌توانند نماینده‌ی کنش‌های ژرف ساختی باشند، بدین سان شرط‌های دختر روسی به عنوان کنش مخالف به حساب می‌آیند.

همین ساختار اصلی کنش‌ها در دیگر حکایت‌های هفت‌پیکر نیز حاکم است. در حکایت دختر اقلیم پنجم، «ماهان» تجلی و نماینده‌ی کنش فاعل است و «خضر» نیز کنش‌گری است که نماینده‌ی کنش یاری‌گر است، و دیوها و عفریت‌ها نیز نماینده‌ی کنش «مخالف» به شمار می‌آیند.

همان‌طور که مشاهده می‌شود این شخصیت‌ها یا کنشگرهای متفاوت و متنوع به عنوان تجلی و بروز روساختی برخی کنش‌های محدود و شمارش‌پذیر به حساب می‌آیند که در هر روایت و حکایتی خاص چهره‌نمایی‌های گوناگونی از آن‌ها دیده می‌شود. این شخصیت‌ها هر چند که در ظاهر دارای ویژگی‌ها و نام‌ها و عناوینی مخصوص به خود می‌باشند، ولی در باطن امر اجراکننده‌ی اعمال اصلی یا کنش‌های محدودی‌اند.

۳- رابطه‌ی متقابل شخصیت و کنش

تاکنون مسائلی که از نظر ساختارگرایان مطرح شد، مبتنی بود بر تابع قراردادن شخصیت نسبت به نظام‌های متن شناختی و همچنین الگوهای کنشی و کارکردهای آن‌ها در خط داستانی. لیکن می‌توان به جای تابع قرار دادن شخصیت نسبت به کنش‌های اصلی، قائل به رابطه‌ای دو سویه‌ای شد میان شخصیت‌ها از یک سوی و کنش‌ها و رخ‌دادها از دیگر سوی. هنری جیمز در باب رابطه‌ی دو سویه‌ی ما بین شخصیت و کنش اظهار نظری دارد که در بین روایت‌شناسان حکم یک گزین‌گویه را به خود گرفته است. او می‌گوید: «شخصیت چیست مگر تجسم رخ‌دادها؟ رخ‌داد چیست جز تبلور و تجلی شخصیت؟» (James, 1963, p. 83). با توجه به این اظهار نظر می‌توان گفت شخصیت به عنوان یک مشارک در سطح داستان روایت، از کنش‌ها و رخ‌دادها جدایی ناپذیر است و همواره با آن‌ها رابطه‌ای متقابل دارد. به واقع سیمای یک شخصیت داستانی از به هم پیوستن کنش‌ها، ویژگی‌های فردی و اطلاعات شخصی به دست می‌آید. یکی از روایت‌شناسان ساختارگرا به نام فرناندو فرارا^۴ در تعریف شخصیت می‌گوید: «در داستان شخصیت به عنوان یک عنصر ساختاردهنده عمل می‌کند؛ اشیاء و رخ‌دادهای داستان - به هر طریقی که باشند - وجودشان وابسته به شخصیت است، و درواقع این‌ها فقط و فقط در ارتباط با شخصیت است که واجد ویژگی‌هایی همچون انسجام و حقیقت‌مانندی می‌شوند و در نتیجه معنادار و فهم‌پذیر

^۴ Fernando Ferrara

می‌گردند». (Ferrara, 1974, p. 252). شهریار مندنی‌پور، نیز تعریف مختصر و مفیدی از شخصیت ارائه داده است که شایان ذکر است: «شخصیت داستانی مجموعه و آمیزه‌ای از احتمال‌های کرداری است، که در هر موقعیت، بخشی از این احتمال‌ها امکان وقوع می‌یابند». (مندنی‌پور، ۱۳۸۳، ۴۷) مطالبی که تاکنون ذکر شد استوار است بر لحاظ دانستن رابطه‌ی متقابل میان کنش و شخصیت و جدایی ناپذیری آن‌ها از همدیگر. با توجه به این مسأله نمی‌توان شخصیتی مثل بهرام گور را جدا و فارغ از کنش‌هایی همچون شکار افکنی، عشق ورزی، خوش باشی و قصه‌نویسی در نظر گرفت. این کنش‌های اصلی از یک سوی، و بهرام گور از دیگر سوی به هم تافته و در هم تنیده‌اند. مسأله‌ی دوم در باب رابطه‌ی کنش و شخصیت این است که این سازه‌ها را با ارجاع و اسناد به گونه‌های (genres) روایی خاص مورد بررسی قرار داد. نظر ریمون کنان در این باب این است که: «این توابع متقابل [یعنی کنش و شخصیت] را می‌توان با ارجاع به گونه‌های متفاوت روایت‌ها لحاظ کرد به جای این که آن‌ها را به عنوان سلسله‌مراتبی مطلق در نظر گرفت». (Rimmon-Kenan, op.cit, p. 36) منظور ریمون کنان این است که به جای لحاظ دانستن شخصیت و کنش به گونه‌ای انتزاعی، این سازه‌ها را به آثار روایی‌ای ارجاع داد که در آن‌ها غلبه یا با کنش باشد یا با بازنمایی ویژگی‌های شخصیت.

در روایت‌های داستانی روان‌شناختی، غلبه با عنصر شخصیت است، لیکن در روایت‌های حماسی و حکایت‌های عامیانه و قصه‌های پریان غلبه با کنش است، زیرا در این روایت‌های اخیر شخصیت‌ها در خدمت اجرا و انجام برخی کنش‌های اصلی‌اند. اگر متن هفت‌پیکر را با توجه به این نوع رابطه‌ی کنش و شخصیت در نظر بگیریم، باید گفت بخشی که مربوط به زندگی بهرام گور است غلبه با عنصر کنش است؛ بدین معنی که تصویری که از بهرام به دست می‌آید برآمده از کنش‌های شکار افکنانه و رزم جویانه و هوس خواهانه‌ی اوست. واحدهای کنشی‌ای همچون: شکارکردن بهرام و داغ نهادن بر گوران، کشتن بهرام به یک تیر شیر و گور را، کشتن بهرام ازدها را و گنج یافتن، لشکر کشیدن بهرام به ایران، برگرفتن تاج از میان دو شیر، داستان بهرام با کنیزک خویش و شکارگور و دوختن سم گور بر سر آن؛ کنش‌هایی‌اند که بهرام آن‌ها را انجام داده است و تجسم بخش سیمای شخصیتی اویند. افزون بر این‌ها یکی از جنبه‌های مهم کنشی بهرام در هفت‌پیکر، کنش روایت‌شنوی است.

در حکایت‌های هفت‌گانه نیز قضیه به همین منوال است. مثلاً در حکایت مربوط به گنبد سرخ، آن پسر جوانی که در جستجوی دست یافتن به دختر روس است بدان سان در خدمت کنشان مربوط به فاعلیت است تا انگاره‌ی

وصال را به انجام برساند، که حتی دارای « اسم خاص » هم نمی‌باشد. یاری گران حکایت‌های هفتگانه نیز بیشتر در خدمت کنش‌اند تا این که وجوه و ویژگی‌های شخصیتی آن‌ها در سخن‌روایی بازنمایی شده باشد.

اما نوع سوم رابطه‌ی میان کنش و شخصیت استوار است بر وارونه‌سازی یا معکوس ساختن سلسله مراتب این رابطه‌ی دو سویه. بر مبنای این اصل « شخصیت را می‌توان تابع کنش قرار داد، هنگامی که کنش مرکز توجه باشد، اما به محض این که توجه خواننده معطوف به شخصیت شود، کنش تابع قرار می‌گیرد» (Ibid, p. ۳۶) این مسأله‌ی نهایی باز بسته است به موقف و جهت‌گیری خواننده نسبت به کنش و شخصیت که با متبوع ساختن یکی از آن‌ها، دیگری تابع می‌شود.

۴- بازنمایی شخصیت، منابع و نمودگارهای مربوط به آن

۴-۱- بازنمایی مستقیم

بازنمایی شخصیت‌ها در روایت‌های زبانی به دو گونه‌ی اصلی امکان‌پذیر است؛ یکی شخصیت‌پردازی آشکار (explicit characterization) و دیگری شخصیت‌پردازی ضمنی (implicit).

در حالت شخصیت‌پردازی آشکار، راوی به تعریف و توصیف مستقیم شخصیت‌ها می‌پردازد. به واقع « در این حالت همواره گزاره‌های لفظی‌ای هست که به صورت آشکار به رفتار یا ویژگی یک شخصیت اسناد دارند» (Jahn, ۲۰۰۳, p. N۲.۴) معمولاً شخصیت‌پردازی مستقیم و آشکار در بردارنده‌ی گزاره‌های توصیفی است که به تعریف، مقوله‌بندی و ارزش‌گذاری در باب شخصیت‌ها می‌پردازد. راوی‌ای که به ارزش‌داری در باب یک شخصیت می‌پردازد، قضاوت‌های او می‌تواند هم مربوط به رفتارهای ظاهری شخصیت باشد و هم در باب ویژگی‌های روانی او. شخصیت‌پردازی مستقیم همراه است با کلی‌گویی و مفهوم‌پردازی در باب ویژگی‌های شخصیت‌ها. چنین گزاره‌های کلی‌ای که در باب شخصیت‌ها گفته می‌شود، فاقد زمان داستان‌اند و به عبارتی ایستا و تک‌محورند. اگر «شخصیت‌پردازی از جانب راوی صورت پذیرفته باشد، می‌توان به آن عنوان شخصیت‌پردازی روای - محور (narratorial) را اطلاق داد» (Ibid, N۷.۱).

این شیوه‌ی شخصیت‌پردازی مستقیم راوی - محور بیشتر در روایت‌های داستانی کهن و ادبیات داستانی کلاسیک دیده می‌شود که راوی بیرون داستانی دیگرگویی، همه چیز را در باب شخصیت‌ها می‌گوید. در رمان‌های مدرن به دلیل اولویت بخشیدن به مفهوم فرد‌گرایی داستانی، کمتر به این شیوه توجه می‌شود. در روایت‌های داستانی

کلاسیک، راوی همواره توضیحات پرطول و تفصیلی را برای رهنمون ساختن خوانندگان ارائه می‌داده است. روایان کهن، از آن جا که خود شخصیت‌ها در روایت‌های زبانی توان بازنمایی خود را ندارند، تا توانسته‌اند به توصیف، طبقه‌بندی و ارزش‌گذاری مستقیم آن‌ها پرداخته‌اند. به عنوان نمونه بخش‌هایی از بازنمایی آشکار و مستقیم شخصیت‌ها را از حکایت « دختر پادشاه اقلیم دوم» برمی‌گزینیم:

گفت : شهری ز شهرهای عراق	داشت شاهی ز شهریاران طاق
آفتابی به عالم افروزی	خوب چون نوبهار نوروزی
از هنر هر چه در شمار آید	وان هنرمند را به کار آید،
داشت با آنهمه هنرمندی	دل نهاد از جهان به خرسندی
خوانده بود از حساب طالع خویش	کز زنانش خصومت آید پیش
زن نمی‌خواست از چنان خطری	تا نبیند بلا و دردسری
چاره آن شد که چار و ناچارش	مهربانی بود سزاوارش...
بود در خانه گوژ پستی پیر	زنی از ابلهان ابله گیر
هر کنیزی که شه خریدی، زود	پیره‌زن در گزاف دیدی سود
خواندی آن نوخریده را از ناز	بانوی روم و نازنین طراز
ای بسا بوالفضول کز یاران	آورد کسبر در پرستاران

(صص ۴-۱۸۳)

با توجه به مسائل مذکور می‌توان گفت که یکی از منابع مهم برای شناخت شخصیت‌ها در روایت‌های داستانی، راوی برون داستانی است که داده‌هایی را در باب شخصیت‌ها ارائه می‌دهد.

علاوه بر راوی، خود شخصیت‌ها نیز در مقام راوی خودگوی می‌توانند به عنوان منبع بازنمایی خودشان باشند. به‌چنین شیوه‌ی بازنمایی‌ای «شخصیت پردازی از خود (auto - characterization)» می‌گویند، که در آن شخصیتِ فاعل به بازنمایی خود می‌پردازد». (Ibid, Nv.10) مثلاً در هفت‌پیکر نظامی شکایات مظلومان هفتگانه از جمله‌ی شخصیت پردازی از خود است؛ مظلوم پنجم می‌گوید:

من رئیس فلان رص‌دگام	کز مطیعان دولت شاهم
شده شغلم به کشور آرایی	حلقه در گوش من به مولایی

نعمت و حشمتی ز مال و ز جاه

کردم آفاق را به شادی غرق

خیری از بهر شاه می کردم...

دیگ بیداد را به جوش آورد

دست بر مال و ملک بنده نهاد

بخشش تو به قدر گنج تو نیست

بنده‌ای خود بدم، به بندم کرد

دورم از خان و مان و فرزندان

(صص ۹-۳۳۸)

داده بود ایزدم به دولت شاه

از پی جان درازی شه شرق

از دعا زاد راه می کردم

چون وزیر این سخن به گوش آورد

کدخداییم را ز دست گشاد

گفت کاین مال دسترنج تو نیست

واخر کار دردمندم کرد

پنج سال است تا درین زندان

۴-۲- بازنمایی غیر مستقیم

در حالت شخصیت‌پردازی ضمنی یا غیرمستقیم، راوی داستان به جای آن که خود، اظهارات کلی‌ای در باب رفتار و کردار شخصیت‌ها بگوید، عملکردهای آن‌ها را نمایش می‌دهد. البته شخصیت‌پردازی غیرمستقیم علاوه بر کنش شخصیت‌ها در بردارنده‌ی توصیف موقعیت مکانی و زمانی آن‌ها، سبک سخن گفتنشان، شیوه لباس و ظاهر جسمانی آن‌ها، اسم آنها و... نیز می‌باشد. در واقع این موارد به عنوان نمودگارها (indicators) و منابع دریافت شخصیت به حساب می‌آیند که با تفصیل بیشتر به هر کدام از آن‌ها می‌پردازیم:

۴-۲-۱- کنش:

یکی از مهمترین منابع و نشانه‌های شناخت شخصیت مربوط است به کنش‌های انجام یافته و انجام نیافته؛ به عبارتی کنش‌های تحقق یافته و تحقق نیافته‌ی شخصیت‌ها گویای ابعادی از ویژگی‌های شخصیت‌ها خواهد بود. به گفته‌ی مایکل تولان: «دیگران ما را از طریق اعمالشان مورد قضاوت قرار می‌دهند، و البته، در برخی از روایت‌های رخ داد- محور توصیفات و قضاوت‌ها در باب شخصیت‌ها چنان نادر است که شخصیت‌پردازی غیرمستقیم تنها یاری‌گر خواننده است» (Toolan, op.cit, p.۹۱) یعنی صرفاً به مدد کنش‌ها و اعمالی که شخصیت می‌تواند انجام دهد می‌توان به درکی از او دست یافت. نیازی نیست که کنش‌ها همگی به تحقق برسند، بلکه انجام نیافتگی آن‌ها در یک پی‌رفت روایی هم، معنادار خواهد بود. مثلاً این که در «داستان بهرام با کنیزک خویش»، هنگامی که بهرام

دستور به قتل کنیزک گزافه‌گویی می‌دهد و سرهنگ سلطان کنش قتل را به انجام نمی‌رساند، خود دربردارنده‌ی معنایی است برای تداوم پی‌رنگ روایت. همچنین در حکایت هفتم هفت‌پیکر، کنش «اجتماع» میان جوان صاحب باغ با آن دختر زیباروی تحقق نمی‌پذیرد و چهار مرتبه به تعویق می‌افتد. انجام نیافتگی این کنش «فی مابین» دربردارنده‌ی معنایی است مبتنی بر این که این دو جوان علی‌رغم میل‌گریزی و درونی‌شان می‌باید سپید کار از حکایت بیرون روند.

در باب کنش و رابطه‌ی آن با ویژگی‌های شخصیت باید گفت که هر کنشی متضمن یک «دلالت علی» در پیوند با صفتی ویژه از شخصیت است. ریمون کنان در این باب می‌گوید: «کنش و گفتار حامل صفات شخصیت‌اند که از طریق رابطه‌ی علت و معلولی، خواننده آن‌ها را به طریقی معکوس درمی‌یابد» (Rimmon-Kenan, op.cit, p.۳۶). منظور ریمون کنان این است که یک شخصیت کنشی را انجام می‌دهد که انجام این کنش معلول صفت و ویژگی خاصی از شخصیت است و خواننده آن را به گونه‌ای معکوس درمی‌یابد. فرضاً در کتاب هفت‌پیکر آمده است که: بهرام تاج شاهی را از میان دو شیر برداشته است، بنابراین بهرام گور شجاع بوده است. علیت مندی طبیعی آن است که مثلاً: بهرام فردی شجاع بوده است که «در نتیجه و بدان سبب» می‌توانسته است تاج را از میان دو شیر بردارد. این مسأله‌ی «علیت معکوس» می‌تواند اساس فهم هر نوع کنش قصدی و عملی باشد. از این روی کنش‌های داستانی بر اساس یک نوع علیت معکوس، بازنماینده‌ی ویژگی‌ها و صفات خاص شخصیت‌هایند؛ این که دوبار کاخ‌های با شکوهی در ناحیه‌ی یمن و ایران برای بهرام ساخته می‌شوند، معلول صفت بزم‌آرایی اویند.

۴-۲-۲- نام و عنوان:

نام‌گذاری مجموعه‌ای از تمهیدات خاص است برای معین ساختن ماهیت یک شخصیت و ارجاع و اشارت به آن. بوریس توماشفسکی در این باب می‌گوید: «ساده‌ترین ویژگی یک شخصیت نام اوست. در اشکال داستانی ساده گاهی اوقات اعطای نام به یک شخصیت برای تعیین لزوم نقش او در داستان کفایت می‌کند تا این که صفات و ویژگی‌های دیگری به او اسناد داده شود» (Tomashevsky, ۱۹۶۵, p.۵۷) از این روی نام‌گذاری شخصیت‌ها می‌تواند دلالت داشته باشد بر کلیت نقش مندی یک شخصیت در یک داستان یا برخی از ویژگی‌های او. نام شخصیت دال یا نشانه‌ای است برای یافتن معنای مدلول آن که یک انسان یا یک جانور است. مثلاً در «داستان بهرام با کنیزک خویش» نام کنیزک بهرام «فتنه» است که هم دلالت دارد بر رفتارها و گفتارهای فتنه‌انگیز این کنیزک

گزافه‌گویی و هم اشارت دارد بر معنای دیگر واژه‌ی «فتنه»، به معنای مفتون و مشتاق، بدان سان که در متن آمده است:

فتنه نامی هزار فتنه درو فتنه شاه و شاه فتنه او (ص ۱۰۸)

اما در حکایت «دختر پادشاه اقلیم ششم» دو شخصیت متضاد وجود دارد به نام «خیر و شر» که به واقع این نام‌ها نوعی تقابل دوگانه‌اند و در عین حال اشارت دارند بر ویژگی‌های رفتاری و کرداری این دو شخصیت با همدیگر و عاقبت به خیری خیر، و عاقبت به شری شر:

نام این خیر و نام آن شر بود فعل هر یک به نام درخور بود (ص ۲۶۹)

مهمتر از همه‌ی این‌ها نام و عنوان «بهرام گور» است. نام بهرام به همراه مضاف‌الیه آن؛ یعنی «گور» دلالت دارد بر شکارافکنی و شکارگری بهرام که کنش شکارگور باعث شده است چنین نام و عنوانی برای او برگزیده شود و کنش و فعل او همواره، ملازم نام او باشد. واژه‌ی گور که پس از نام بهرام می‌آید، در فرجام کار بهرام دیگر به معنای همان حیوان شکاری و همان عمل شکار افکنی نیست، بلکه به مدد جناس تام دلالت دارد بر «قبر» بهرام:

ای ز بهرام گور داده خبر گور بهرام جوی، ازین بگذر

نه که بهرام گور با ما نیست گور بهرام نیز پیدا نیست

آن چه بینی که وقتی از سر زور نام داغی نهاد بر تن گور؟

داغ گورش مبین به اول باز گور داغش نگر به آخر کار

گر چه پای هزار گور شکست آخر از پایمال گور نرسد (صص ۵-۳۳۴)

۴-۲-۳- زبان:

یکی دیگر از ابزارها و نشانه‌های غیرمستقیم مربوط به ویژگی شخصیت‌ها زبان آنان است. زبان یک شخصیت خواه در حالت گفت و گو یا در حالت نجوای درونی، و چه از لحاظ ساختار و محتوا می‌تواند نشانه‌هایی از ویژگی‌های شخصیت داستانی را به همراه داشته باشد.

زبان شخصیت در صورت بازنمایی کامل آن در سخن روایی، می‌تواند بازنماینده‌ی خاستگاه، جنسیت، طبقه‌ی اجتماعی، حرفه و زمان و مکان شخصیت باشد. زبان شخصیت نیز همچون کنش و کردار او بر اساس یک نسبت و رابطه‌ی علت و معلولی می‌تواند دلالت بر ویژگی‌های او داشته باشد. اما نکته‌ی حائز اهمیت این است که در متون روایی کهن شخصیت‌ها از لحن، صدا و زبان خاص خود برخوردار نیستند، چرا که زبان تمام شخصیت‌های متفاوت در زبان نویسنده‌ی روایت‌گر مستحیل می‌شده است؛ برخلاف متون روایی کهن، در رمان و داستان کوتاه مدرن این امکان برای شخصیت‌ها هست که زبان، لحن و ویژگی‌های گفتاری خود را باز نمایند.

در مورد متون روایی شعری هم باید گفت که همه‌ی صداها و لحن‌های مربوط به شخصیت‌ها از طریق «زبان» شعر است که بیان می‌شود، در نتیجه جایی برای لحن ویژه‌ی شخصیت‌ها باقی نمی‌ماند. جا دارد در اینجا به ذکر دیدگاه‌های میخائیل باختین (Mikhail Bakhtin)، نظریه پرداز و اندیشمند روسی، در باب تفاوت سخن در شعر و رمان پردازیم، تا ببینیم زبان در «اشعار روایی» مثل هفت پیکر به چه صورت بیان می‌شود. اندیشه‌ی محوری باختین در بیشتر نوشته‌هایش تأکید بر مسأله‌ی منطق گفتگویی (dialogism) است. از نظر باختین گونه‌ی ادبی رمان از جمله‌ی انواع ادبی است که به صورت کامل می‌تواند انواع و اقسام زبان‌ها، لحن‌ها و صداها را متفاوت و متضاد شخصیت‌ها و افراد گوناگون اجتماع را اظهار و بیان کند، بدین جهت از نظر باختین رمان یک گونه‌ی ادبی چند صدایی (polyphonic) است، در حالی که شعر یا حماسه‌های کهن شعری متونی تک صدای (monologic) می‌باشند.

باختین با قوت تمام در باب سخن رمان می‌گوید: «رمان را می‌توان به عنوان ساحت گوناگونی از انواع سخن‌های اجتماعی (و گاهی اوقات حتی به عنوان ساحت گوناگونی از زبان‌ها) و صداها را فردی تعریف کرد، که به گونه‌ای هنرمندانه ساخته و پرداخته شده است... رفتارهای زبانی گروهی ویژه، زبان‌های تخصصی، زبان‌های گونه‌های (ادبی)، زبان‌های نسل‌ها و گروه‌های سنی، زبان‌های مغرضانه، زبان‌های اقتدار گرایان، زبان‌های محفل‌ها و زبان‌های رسم‌های زودگذر، زبان‌های مربوط به مقاصد اجتماعی - سیاسی روزمره و... جملگی این لایه‌ها و قشرهای درونی (و به هم پیوسته) که در هر لحظه از حیات تاریخی، در زبان روزمره خود را نشان می‌دهد، به واقع پیش شرط‌های گریزناپذیری‌اند برای رمان به عنوان گونه‌ای ادبی. کلام نویسنده، زبان‌های راویان، گونه‌های ادبی ترکیبی و زبان شخصیت‌ها، همگی واحدهای بنیادی ساختاری‌ای هستند که به چند زبانی (heteroglossia) رمان کمک می‌کنند» (Bakhtin, 1981, p. 265). باختین در مقابل، زبان شعر را زبانی تک صدا و تک محور می‌داند که در

آن همه زبان‌ها به درون زبان شاعر استحاله می‌یابند. او در این باب می‌گوید: « هر آن چیزی که شاعر می‌بیند، در می‌یابد و در باب آن می‌اندیشد، آن‌ها را از طریق یک زبان مألوف و معهود می‌نگرد ... زبان در یک گونه‌ی شعری زبانی تک محور است و جهانی بطلمیوسی است که فراسوی آن نه چیزی وجود دارد و نه نیاز است که وجود داشته باشد. تضادها، ستیزها و ناهمخوانی‌ها فقط در ساحت موضوع، در اندیشه‌ها، در تجربیات زیسته- و خلاصه این که فقط در موضوع و جستار مایه‌ی - اثر است که جای دارند؛ آن‌ها به درون خود زبان وارد نمی‌شوند. در شعر، حتی هنگامی که سخن شعری می‌باید ناهمخوانی‌ها را در سطح سخن لحاظ کند، چنین امری شدنی نیست. شاعر یارای آن را ندارد که در برابر خودآگاه و ذهنیت شاعرانه‌اش، در برابر دل‌بستگی‌هایش نسبت به زبانی که از آن بهره می‌گیرد، بایستد و مقاومت کند، زیرا او کاملاً در بطن و متن آن قرار دارد و بنابراین نمی‌تواند آن را مطابق مُتَعَلِّقِ شناسایی (object) خود درآورد... شاعر حتی هنگامی که از زبان اشیاء (و افراد) بیگانه صحبت می‌کند، او بر مبنای زبان خود سخن می‌گوید». (Ibid, pp. ۲۸۶-۷)

از نظر باخترین چند زبانی در شعر امری نادر است و صرفاً در گونه‌های شعری سطح پایین (low) دیده می‌شود؛ گونه‌های شعری‌ای مثل طنز و هزل و هجو و ...

حال با توجه به این اظهار نظرهای باخترین اگر به متن روایی - شعری‌ای مثل هفت‌پیکر بنگریم خواهیم دید که سخن آن، سخنی تک صدایی است. شخصیت‌های داستان جامع همچون بهرام و نَعْمَانِ عَرَبِ زبانی و فتنه‌ی ترک نژاد، آن‌گاه که می‌خواهند در مقام راوی خودگوی سخن و روایت کنند، هیچ نشانی از زبان و صدا و لحن آن‌ها نیست؛ زبان جملگی آن‌ها از طریق زبان شاعرانه‌ی شاعر است که بیان می‌گردد. جالب این است که متن هفت‌پیکر روایتی تاریخی درباب شخصیت‌ها و راویانی با ملیت‌های گوناگون است که همه یک زبان دارند و آن‌هم زبان فارسی و به ویژه زبان شاعرانه‌ی فارسی. راویان هفت‌پیکر شاهدخت‌هایی‌اند از هفت اقلیم جهان که برای بهرام روایت‌گری می‌کنند، لیکن نه نشانی از تفاوت و تنوع زبانی در روایت‌های آنان دیده می‌شود و نه نشانه‌ای از لحن و صدای زنانه در روایت‌گری آن‌ها.

با توجه به این مسأله، شخصیت‌ها و راویان در هفت‌پیکر واجد لحن و صدایی مخصوص به خود نیستند که باز نماینده‌ی ویژگی‌های شخصیتی و موقعیت‌های اجتماعی و طبقاتی آن‌ها باشد. در اشعار روایی‌ای مثل هفت‌پیکر، این مفهوم و محتوای زبان شخصیت‌هاست که باز نماینده‌ی ویژگی آنان است و نه صورت و سبک آن‌ها. مثلاً در

حکایت « روز دوشنبه» این محتوا و مفهوم سخن «ملیخا و بشر» است که دلالت دارد بر ویژگی‌های شخصیتی آن‌ها و نه ساختار و لحن کلام آن‌ها؛ مثلاً ملیخا خطاب به بشر می‌گوید:

گفت: برگو که باد جنبان چیست؟
خیره چون گاو و خر نباید زیست
گفت بشر: این هم از قضای خداست
هیچ بی حکم او نگردد راست
گفت: در دست حکمت آر عنان
چند گویی حدیث پیر زنان
(ص ۳-۲۰۲)

با توجه به این مسأله می‌توان گفت کلام یک شخصیت درباره‌ی شخصیتی دیگر، در عین حال هم شخصیت‌پردازی‌ای از آن دیگری به عمل می‌آورد و هم از خود شخصیت سخن گوید. از این روی خود شخصیت‌ها و اظهار نظرهای آنان در باب دیگران می‌تواند در زمره‌ی منابع اطلاع دهنده در باب دیگر شخصیت‌ها و جهان داستان باشد. علاوه بر این، گفت و گوهای شخصیت‌ها خود به قدر کافی می‌تواند آشکارکننده‌ی ابعادی از ویژگی‌های فردی شخصیت‌ها باشد.

۴-۲-۴- ظاهر بیرونی و محیط:

ظاهر بیرونی شخصیت‌ها نیز می‌تواند بازنماینده‌ی وجوهی از صفات و ویژگی‌های شخصیت‌ها باشد. مواردی از قبیل طرز لباس پوشیدن، ویژگی‌های مربوط به چهره (facial) سبک آرایش و پیرایش و مانند این‌ها از زمره‌ی ویژگی‌های ظاهری شخصیتی‌اند که می‌توانند خبر از سر درون بدهند. این مسأله همان چیزی است که معروف به دانش سیماشناسی (physiognomy) است. البته باید تمایزی قائل شد میان دو نوع از ویژگی‌های ظاهری، مثلاً برخی ویژگی‌های مربوط به ظاهر مثل قد، وزن، رنگ چشم و... تحت کنترل شخصیت نیستند؛ در حالی که برخی ویژگی‌های دیگر مثل سبک آرایش چهره و پیرایش مو و مواردی از این دست تحت کنترل شخصیت به شمار می‌آیند. ریمون کنان در این باب می‌گوید: « در حالی که گروه اول صرفاً از طریق رابطه‌ی همجواری (contiguity) به شخصیت سازی می‌پردازند، گروه دوم دارای سایه و رنگی از رابطه‌ی علت و معلولی هم می‌باشند» (Rimmon-Kenan, op.cit, p. ۶۰). بدین معنی که برخی ویژگی‌های ظاهری تحت کنترل شخصیت، معلول برخی صفات و ویژگی‌های او می‌باشد.

محیط فیزیکی (مثلاً شهر، روستا، خانه، کشور و ...) و محیط انسانی (مانند خانواده، مدرسه، طبقه اجتماعی و ...) نیز می‌توانند بازگو کننده‌ی وجوهی از ویژگی‌های شخصیت باشند. البته هنگامی که یک شخصیت عامل و فاعل ایجاد محیطی برای خود شود، چنین کنش مکان‌سازی می‌تواند دلالت مستقیم و غیرمستقیم داشته باشد بر برخی از صفات شخصیت. مثلاً دستور ساختن و بنا نهادن هفت گنبد به هفت رنگ از جانب بهرام، نشان دهنده یا معلول صفت تجمل طلبی و بزم آرایبی شاهانه‌ی اوست، زیرا یکی از «نشانه‌های» پادشاهی، داشتن چنین مکان‌هایی است.



نتیجه‌گیری

در شخصیت‌شناسی ساختارگرا، بیشتر نگرشها معطوف به نیروها و روابط بینافردی و نظام‌های قراردادی است که یک فرد را می‌سازند. در داستان‌های هفت‌پیکر نظامی، شخصیت‌های متنوع و متفاوت دارای چهره‌نمایی‌های گوناگونی هستند که در باطن، اجرا کننده اعمال اصلی می‌باشند. این تصاویر گوناگون در قالب بازنمایی مستقیم و شخصیت-پردازشی آشکار رخ داده که راوی محور روایت است و توضیحات طولانی توأم با توصیف، طبقه‌بندی و ارزش‌گذاری به کار آمده است. علاوه بر این روش، راویان هفت‌پیکر با نمایش رفتار، کردار و عملکرد شخصیتها از شیوه ضمنی یا غیرمستقیم هم بهره برده‌اند. در این سبک توصیف موقعیت مکانی و زمانی، شیوه سخن گفتن و لباس پوشیدن، ظاهر جسمانی و نام شخصیت‌ها عنوان شده است.

منابع

- آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰): روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره، ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران: انتشارات سروش.
- ریمامکاریک، ایرنا (۱۳۸۳): دانش نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگاه.
- شاملو، سعید (۱۳۷۰): مکتب‌ها و نظریه‌ها در روان‌شناسی، تهران: نشر رشد.
- مستور، مصطفی (۱۳۸۶): مبانی داستان کوتاه، تهران: نشر مرکز.
- مندنی پور، شهریار (۱۳۸۳): کتاب ارواح شهرزاد، تهران: ققنوس.
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۷): واژه نامه هنر داستان نویسی، تهران: مهناز.
- نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۷۷): هفت پیکر، تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ سوم، تهران: قطره.

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

- Bakhtin, Michail (۱۹۸۱): The Dialogic Imagination: Four Essays (eds. and Trans.) M. Holquist and C. Emerson (Austin: Texas UP).
- Barthes, Roland (۱۹۷۵): "Introduction to the Structural Analysis of Narrative," New Literary History, ۶:۲, PP. ۲۳۷-۷۲.
- Chatman, Seymour (۱۹۷۸): Story and Discourse, New York: Cornell UP.
- Culler, Jonathan (۱۹۷۵): Structuralist Poetics, London: Routledge and Kegan.
- Ferrara, Fernando (۱۹۷۴): "Theory and Model for the structural Analysis of fiction," New Literary History, ۵:۲: PP. ۲۴۵-۶۸.

Hawark, Trence(۱۹۹۷): Structuralism and Semiotics ,London: Routledge و PP. ۸۹-۹۰.

Jahn, Manfred: "Narratology," [www.uni-kolen.de/~ame۰۲/PPP .htm](http://www.uni-kolen.de/~ame۰۲/PPP.htm) , ۲۰۰۳, N۲. ۴.

James, Henry(۱۹۶۳): "Art of fiction,"in Harmond worth (ed.), selected Literay Criticism Penguin.

Mudrick, Marvin: "Character and Event in fiction," Yale Review, ۵۰, (۱۹۶۱): PP. ۲۰۲-۱۸.

Rimmon-kenan, Shlomith(۲۰۰۲): Narrative Fiction,London and New York: Routledge.

Schelifer, Roland(۱۹۸۷): A. J. Greimas and the Nature of Meaning ,London: Croom Helm.

Scholes, Robert(۱۹۷۵): Structuralism in Literatur,(New York: Yale UP .

Tomashovsky, Boris(۱۹۶۳): "Thematics," in Lemon and Reis (eds.and Trans.) Russian Formalist Criticism(Lincoln: Nebraska UP.

Toolan, Michael(۲۰۰۱): Narative ,London and New York: Routledge,.

Weinshemier, Joel(۱۹۷۹): "Theory of character: Emma," Poetics Today, ۱:۱-۲:PP. ۱۸۵-۲۱۱.

انجمن علمی زبان ادبی فارسی

ششمین همایش ملی پژوهش های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱