• دریافت ۹۷/۰۹/۱۸
• تأیید ۹۸/۰۵/۰۲

مقایسهٔ شخصیّت‌پردازی نمایشی در دو اثر ایرانی و ایتالیایی (مطالعهٔ موردی: رمان‌های جن‌نامه و وسوسه)

مهدی عبدی*
عسگر صلاحی **
رامین محرمی ***

چکیده

*رمان‌های **جن‌نامه** از هوشنگ گلشیری و **وسوسه** از گراتزیا دلدا، نویسندهٔ ایتالیایی، دو اثر مهم با شاخصه‌های داستانی و نمایشی هستند که از میان این شاخصه‌ها، عنصر شخصیّت‌پردازی برجسته‌تر است. تحلیل تطبیقی این دو اثر از زاویهٔ شیوه‌ها و ابعاد شخصیت‌پردازی نمایشی، گویای اهمیت توجه به عناصر دراماتیک در شکل‌دهی به متون شاخص داستانی دو ملیت ایرانی و ایتالیایی است که به تبع آن، ضرورت توجه به این مسأله در بازکاوی این گونه متون داستانی، بیش از پیش احساس می‌شود. اشارهٔ مستقیم به ویژگی‌های ظاهری، گفتار و رفتار و ابعاد گوناگون شخصیّت‌ها موجب شده برای مخاطب، باورپذیر و قابل تجسّم باشند. در این دو اثر، شخصیّت‌ها با نشان دادن اعمال و رفتار مختلف در کشمکش‌های داستانی، ارتباط با دیگر شخصیّت‌ها و کنش‌ها و موضع‌گیری‌ها در مسائل و موضوعات مختلف، خود را به مخاطب معرّفی می‌کنند و دو نویسنده با این روش در اثر خود شخصیّت‌های نمایشی خلق می‌کنند. در این پژوهش با بهره‌گیری از شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای، و بر اساس مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی، مؤلفه‌های شخصیّت‌پردازی نمایشی را در دو رمان **جن‌نامه** و **وسوسه** بررسی کرده و نشان داده‌ایم که چگونه گلشیری و دلدا توانسته‌اند با بهره‌گیری از شگردهای برجسته‌سازی نمایشی، ویژگی‌های شخصیّت‌های نمایشیِ متون دراماتیک را به اثر خود ببخشند.*

کلید واژه‌ها:

شخصیّت‌پردازی، شخصیّت‌پردازی نمایشی، کشمکش، گفت‌وگوی نمایشی، جن‌نامه، وسوسه.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی m.abdi1289@gmail.com
** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی (نویسنده مسئول) a_salahi@uma.ac.ir
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی moharami@uma.ac.ir

۱. مقدّمه

شخصیّت به عنوان مهم‌ترین عنصر در آثار داستانی از اهمیّت قابل توجّهی برخوردار است؛ چنان‌که بسیاری از خوانندگان آثار ادبی، این آثار را با نام شخصیّت‌های آن‌ها به یاد می‌آورند. «در اهمیّت عنصر شخصیّت در میان سایر عناصر داستانی، همین قدر باید گفت که هیچ داستان و قصّه‌ای بدون شخصیّت نمی‌تواند شکل بگیرد. شخصیّت‌هایی که نتیجهٔ ذهن خلاّق و بلند شاعرند و می‌توانند از چنبرهٔ زمان و مکان عصر خویش در گذرند و الهام بخش مخاطبان باشند.» (یونسی، ۱۳۶۵: ۲۹۵) خلّاقیت و دقّت در پرداخت شخصیّت‌ها موجب می‌شود که آن‌ها با گذشت زمان، در اذهان مخاطبان ماندگاری بیشتری داشته باشند. «شخصیّت‌ها را باید پایه‌هایی دانست که ساختمان یک اثر روی آن‌ها ساخته می‌شود. هرقدر این پایه‌ها با استحکام‌تر باشند، بنا محکم‌تر و پایدارتر و از گزند زمانه مصون‌تر خواهد ماند.» (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۱۷) با پیدایش رمان، شخصیّت و به تبع آن شخصّت‌پردازی در ادبیات جهان مورد توجّه قرار گرفت و «به صورت جدّی و دقیق از قرن هفدهم شروع شد و بعدها با پا گرفتن رمان، به خصوص رمان‌های روان‌شناختی، به اوج خود رسید.» (اُخوت، ۱۳۷۱: ۱۲۸)

در داستان‌های معاصر، باورپذیری شخصیّت‌ها افزایش یافته است و خواننده در مواجهه با شخصیّت‌های داستان هم‌ذات‌پنداری بیشتری می‌کند؛ زیرا «نویسندگان امروز، شخصیّت‌های رمان را از نمونهٔ انسان واقعی می‌آفرینند و بازتاب آن‌ها را در برابر اعمال و رفتار و گفتار خودشان و شخصیّت‌های دیگر به نمایش می‌گذارند. خصوصیت‌های روانی و خلقی آن‌ها را در برابر وقایع تصویر می‌کنند و نشان می‌دهند که شخصیّت‌های رمان چه می‌کنند و به چه می‌اندیشند، خلاصه نمونه‌ای از انسان واقعی را با همهٔ ویژگی‌های روحی و خلقی و عاطفی او می‌آفرینند.» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۷۷) چنین پرداختی از شخصیّت‌ها موجب از بین رفتن مرزهای شخصیّت داستانی و واقعی می‌شود و شاید مخاطب در طول داستان بارها در مواجهه با شخصیّت‌ها احساس کند که چنین شخصیّت یا شخصیّت‌هایی را در زندگی دیده یا با آن‌ها برخورد کرده است. در این شیوهٔ پرداخت، شخصیّت از بُعد داستانی خارج شده، جنبهٔ نمایشی پیدا می‌کند. در این صورت مخاطب می‌تواند شخصیّت داستان را تصویر کرده، ارتباطی ورای دنیای داستان با او برقرار نماید؛ پس نویسنده می‌تواند با به کار بستن تمهیداتی، به شخصیّت‌های داستان خود جنبهٔ نمایشی ببخشد. **گراتزیا دلدّا**[۱] به عنوان یکی از نمایندگان سبک **وریسم**[۲] و **هوشنگ گلشیری**[۳] یکی از نویسندگان تأثیرگذار معاصر در ادبیات ایران، توانسته‌اند با استفاده از

ویژگی‌های این سبک و توانمندی خود، شخصیّت‌های نمایشی بیافرینند. این نوع شخصیّت‌پردازی در رمان‌های **وسوسه** و **جن‌نامه** با توجّه به طرح داستانی و مضمون آن‌ها برجسته است و از جمله دلایل شاخص در مقایسه این دو اثر، در سطح خرد جنبه‌های دراماتیک شخصیّت‌های آن‌ها و در سطح کلان ظرفیّت نمایشی این آثار بوده است.

با توجّه به این‌که در شخصیّت‌پردازی نمایشی، نویسنده بیشتر به روش غیر مستقیم و از راه توصیف ظاهر، نشان دادن اعمال و رفتار، نمایش کشمکش‌ها و تضادها، معرّفی شخصیّت‌ها و پرورش ابعاد مختلف شخصیّتی و انسانی آن‌ها در خلال گفت‌وگوها، اقدام به خلق و پرورش شخصیّت‌های داستان می‌کند، می‌توان در متن‌هایی مانند **جن‌نامه** و **وسوسه**، انواع روش‌های شخصیّت‌پردازی را که باعث خلق شخصیّت‌های نمایشی در این آثار می‌شود، بررسی کرد.

۲. پرسش‌های پژوهش

۱-۲. گلشیری و دلدًا در شخصیّت‌پردازی نمایشی، از چه شیوه‌هایی مدد می‌گیرند؟

۲-۲. گلشیری در جن‌نامه و دلدًا در وسوسه، کدامین عناصر شخصیّت‌پردازی نمایشی را بیشتر مورد توجّه قرار داده‌اند؟

۳. فرضیه‌های پژوهش

۱-۳. به نظر می‌رسد گلشیری و دلدًا در پرداخت نمایشی شخصیّت‌های جن‌نامه و وسوسه، بیشتر از توصیف، توصیف در بطن عمل داستانی، توصیف از طریق گفت‌وگو، توصیف از طریق ارتباط با محیط و... بهره برده‌اند.

۲-۳. به نظر می‌رسد گلشیری و دلدًا به عناصر گفت‌وگو و ارتباط با محیط بیشتر توجّه داشته‌اند.

۴. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ شخصیّت و شخصیّت‌پردازی نمایشی، کارهای پژوهشی مختلفی انجام شده و آثار متعدّد منظوم و منثور، داستانی و نمایشی، بر مبنای ویژگی‌های مشخّص در قالب مقاله، پایان‌نامه و کتاب بررسی شده که حتّی اشاره به عناوین آن‌ها از حوصلهٔ این بحث خارج است؛ چرا که چندان ارتباطی به موضوع مورد بحث ما ندارند.

دربارهٔ شخصیّت‌پردازی نمایشی به‌ویژه در آثار گراتزیا دلدًا و هوشنگ گلشیری، پژوهش جدّی صورت نگرفته است؛ از این رو پژوهش حاضر تازگی دارد که می‌تواند در شناخت جنبهٔ دیگری از آثار این دو نویسندهٔ شاخص در ارتباط با نمایش و تصویر یاری‌رسان باشد.

۵. جنبش وریسم

«وریسم رئالیسم ادبی است که اواخر قرون نوزدهم و اوایل قرن بیستم در ایتالیا شکل گرفت و گسترش یافت. نخستین نمایندگان آن، رمان‌نویسان سیسیلی لوئیجی کاپوآنا و جیووانی ورگا بودند. پس از انقلاب فرانسه، جنبش رئالیستی (واقع‌گرایی) در اروپا به وجود آمد و نفوذ رئالیسم به‌ویژه از طریق نوشته‌های بالزاک و زولا به کاپوآنا و ورگا هم رسید. هدف ورسیم، ارائهٔ تصویر عینی، معمولاً از طبقات پایین جامعه با زبانی مستقیم، ساده و بی‌پیرایه و توصیف صریح جزئیات با گفت‌وگوهای واقع‌گرایانه بود.

کاپونا جنبش وریسم را با داستان‌های کوتاه مطالعهٔ یک زن (۱۸۷۷) و رمان جاچینتا (۱۸۷۹) و سایر آثار خود با گرایش روان‌شناختی آغاز کرد. هدف در این آثار، عواطف انسانی است. آثار دوست او جووانی ورگا که مشهورترین آن‌ها مالاوُلیا (۱۸۸۱) و استاد دون جه زوآلدو (۱۸۸۹) است، با حرارت عاطفی و انسانی بالایی توصیف شده و شرایط خفقان‌بار قرن ۱۹ سیسیل را بیان می‌کند.

سایر نویسندگان وریستی نیز مانند کاپوآنا و ورگا، زندگی منطقه و ناحیهٔ بومی خود را که بهتر می‌شناختند، توصیف کرده‌اند؛ بنابراین بهترین نویسندگان این جنبش، بومی و منطقه‌ای بودند: از ناپل ماتیلده سارو، از توسکانی رناتو فوچینی و از جنوب ایتالیا گراتزیا دلدّا که جایزهٔ نوبل را در سال ۱۹۲۶ دریافت کرد.

در دههٔ ۱۹۲۰ وریسم از صحنه محو شد؛ امّا بعد از جنگ جهانی دوم با فرمی نو و با انفجار ناگهانی ظهور کرد و نئورئالیسم نام گرفت.» (Encyclopedia Britannica, online)[۴]

همان‌گونه که ذکر کردیم، این سبک، از رئالیسم منشعب شده، با این تفاوت که گاهی پا را فراتر نهاده است؛ تا جایی که می‌توان گفت که وریسم «شکلی افراطی از رئالیسم، که در آن هدف هنرمند بازسازی کاملاً وفادارانهٔ ظاهر دقیق موضوع و کنار نهادن آرمان‌گرایی و هرگونه تفسیر تخیلی است.» (چیلورز و دیگران، ۱۳۸۲: ۱۹۲)

۶. جن‌نامه

جن‌نامه روایت خانواده‌ای اصالتاً اصفهانی است که به خاطر شغل پدر به شهرهای کرمانشاه و آبادان کوچ می‌کنند و باز به اصفهان بازمی‌گردند. حسین، راوی داستان، عمویی به نام

میرزاحسین داشته که اهل احضار ارواح و علوم غریبه بوده است و یک روز برای همیشه ناپدید می‌شود و زن بدکارهٔ او به نام کوکب، سرانجام دیوانه شده، در تیمارستان می‌میرد. حسین هم که به علوم غریبه و احضار ارواح علاقه‌مند است، با زن بدکاره‌ای به نام ملیحه ارتباط برقرار می‌کند و در حقیقت با تکرار سرنوشت میرزا حسین در وجودش همزاد او می‌شود. در میان اعضای خانواده، حسن، برادر بزرگ‌تر، آموزگاری اهل کتاب است که به گروه چپ می‌پیوندد و سرانجام پس از دو بار دستگیری اعدام می‌شود. پدر خانواده هم که شخصیّتی فاسق دارد، بر اثر بیماری می‌میرد. در بخش آخر رمان (مجلس پنجم)، راوی تصمیم می‌گیرد به احضار روح کوکب و عمویش بپردازد. او موفق به انجام این کار می‌شود و خواننده در پایان درمی‌یابد که راوی، ادامهٔ عموی خود و ملیحه هم ادامهٔ کوکب است.

رمان در پنج مجلس و دو تکمله ارائه می‌شود با ملغمه‌ای از فسق و فجور یک خانواده از پدر گرفته تا عمو، عمّه، دایی، عروس‌ها و دامادهایشان، با چاشنیِ مبارزهٔ سیاسی حسن، برادر بزرگ‌تر، که پررنگ هم نیست. در کنار این‌ها راوی هم که به ماوراءالطبیعه و علوم غیبی معتقد است، پنهانی فسق و فجور می‌کند و با گفتن یک استغفر الله نماز خود را هم می‌خواند.

این رمان به شیوه‌ای واقع‌گرایانه– گرچه نه به معنی قراردادی آن– نوشته شده است و شخصیّت‌های آن برای خواننده ملموس و آشنا به نظر می‌رسند؛ کسانی که به اعضای خانوادهٔ خود ما شبیه‌اند؛ اما در عین حال از ما دور هستند و نمی‌توان به آسانی به ذهنیّت آن‌ها دست یافت. ***جن‌نامه*** رمانی دربارهٔ بلوغ پسری (حسین) است که به همراه خانواده در دو شهر متفاوت و متناقض بزرگ می‌شود و همچنین داستان یک شهر، یک فرهنگ و مردمی در گذر از زندگی سنّتی به زندگی نوینی است که بر اثر طغیان‌های سیاسی، انقلاب‌ها و بی‌ثباتی‌های اجتماعی و فرهنگی بر آنان تحمیل شده است. در واقع، راوی داستان از این همه تغییر و تحوّل هراس دارد و با تمام توان می‌کوشد تا زمینی را که روی آن ایستاده است، در زندگی خود یا دست کم در ذهن و درون خود استوار و ثابت نگه دارد.

۷. وسوسه

وسوسه داستان پائولو، پسری یتیم، است که به اصرار مادرش شغل کشیشی اختیار کرده است و در روستایی به نام آآر، زادگاه مادر پائولو، جانشین کشیشی می‌شود که از هیچ فسق و فجوری فروگذار نکرده است. پائولو که بنا به شغل کشیشی نمی‌تواند زنی اختیار کند، با **آنیزه** زنی

ریزاندام و زیبا در روستا آشنا می‌شود و به خانهٔ او می‌رود. مادر پائولو از سرنوشت و رسوایی پسرش در هراس است و او را از رفتن شبانه به خانهٔ آنیزه منع می‌کند و به نوعی او را تحت کنترل خود درمی‌آورد. در این کشاکش، پائولو به کمک مادر بر وسوسهٔ خود غلبه می‌کند و جز یک‌بار که آنیزه به ظاهر بیمار است، دیگر به او سر نمی‌زند و در همان ملاقات نیز بر خلاف شب قبل، به آنیزه موعظه‌هایی روحانی می‌کند.

وسوسه داستانی متمرکز با شخصیّت‌هایی محدود است. مادر، پائولو، آنتونیکو و زنی به نام آنیزه از شخصیّت‌های اصلی رمان محسوب می‌شوند. رمانی که محور آن حقیقت گناه و عذاب وجدان است؛ حقیقتی در تعارض و کشمکش با واقعیّت‌ها که از منظر شخصیّت‌های رمان به چالش کشیده می‌شود.

۸. شخصیّت و شخصیّت‌پردازی

«از نظر ریشه‌شناسی، واژهٔ شخصیّت (Character) از ریشهٔ لاتین Persona و یونانی Kharakter (به معنی حکّاک (قلم‌زن) و ابزار حکّاکی و حتّی خود حکاکی) است. اصطلاح Persona که واژهٔ Person وPersonage از این واژه مشتق شده، به عنوان **ماسک بازیگر** تعریف شده است که به منظور تسریع انتقال در جهان داستانی بر روی صحنه پوشیده می‌شود.» (Ciocan,2013:181)

«دو مفهوم Person/ Personcharacter برحسب ارجاع به واقعیّت متفاوت هستند: Person به دنیای واقعی تعلّق دارد؛ در حالی که Persona متعلّق به دنیای داستان است. این عبارت از نظر معناشناختی دقیق نیست و عناصر مختلفی را در برمی‌گیرد؛ با این حال، همهٔ این معانی منجر به ایدهٔ ارتباط بین شخص در دنیای واقعی و تصویر قابل درک آن می‌شود که با تقلید به دست آمده است» (همان: ۱۸۱)؛ «بنابراین شخصیّت هم‌زمان که متعلّق به واقعیّت تصوّر می‌شود، نهادی مستقل نیز است که در فضای تعریف‌شده و داستانی عمل می‌کند.» (Abirached, 1994:10)

شخصیّت از عناصر مهم در داستان و نمایش است؛ تا جایی که «به گفتهٔ ارسطو، شخصیّت یا به یونانی، اته، یکی از عنصرهای شش‌گانهٔ تراژدی است.» (حداد، ۱۳۹۲: ۲۷۹و ۲۸۰)

در ادبیّات، تعاریف مختلفی از شخصیّت ارائه شده که بر عناصر مشترکی تکیه دارند؛ امّا هرکدام با تعریف صفات و ویژگی‌های گسترده‌ای، موجودات مختلف و متنوّعی با هر نوع رفتار را

در زمرهٔ شخصیّت‌های داستانی قرار می‌دهند. در یک تعریف جامع و ساده، «اشخاص ساخته شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان، نمایشنامه و... ظاهر می‌شوند، شخصیّت می‌نامند. شخصیّت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیّت روانی و اخلاقی او، در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته باشد.» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۸۴) از طرفی، «شخصیّت حقیقی یک انسان در تصمیماتی که در شرایط بحرانی می‌گیرد آشکار می‌شود. هرچه بحران و فشار بیشتر باشد این آشکار شدن کامل‌تر است و تصمیمی که گرفته می‌شود به سرشت بنیادی شخصیّت نزدیکتر.» (مک‌گی، ۱۳۸۸: ۶۹) شخصیّت‌پردازی تمهیدی برای ارائهٔ وجوه شخصیّتی یک فرد است که نویسنده از طریق آن به توصیف و نمایش اعمال و رفتار و درون شخصیّت‌هایش می‌پردازد. به عبارت دیگر، «شخصیّت‌پردازی یعنی حاصل جمع تمام خصایص قابل مشاهدهٔ یک فرد انسانی، هر آنچه که بتوان با دقّت در زندگی شخصیّت از او فهمید: سن و میزان هوش، جنس و تمایلات جنسی؛ سبک حرف زدن و ادا و اطوار؛ علایق دربارهٔ خانه، ماشین و لباس؛ میزان تحصیلات و شغل؛ وضعیت روحی و عصبی؛ ارزش‌ها و نگرش‌ها، یعنی تمام وجوهی که می‌توان با بررسی روز به روز زندگی یک فرد دانست.» (همان: ۶۹) در واقع «شخصیّت‌پردازی شامل کلیهٔ حقایق دربارهٔ یک فرد انسانی می‌شود.» (حداد، ۱۳۹۲: ۲۸۰)

در شخصیّت‌پردازی نمایشی، نویسنده بیشتر به روش غیرمستقیم و از راه توصیف ظاهر و نشان دادن اعمال و رفتار، نمایش کشمکش‌ها و تضادها، پرورش ابعاد مختلف شخصیّتی و انسانی و معرّفی شخصیّت‌ها در خلال گفت‌وگوها، اقدام به خلق و پرورش شخصیّت‌هایش می‌کند. با توجّه به این نکته، می‌توان در آثاری مانند **جن‌نامه** و **وسوسه** انواع روش‌های شخصیّت‌پردازی را که باعث خلق شخصیّت‌های نمایشی در این آثار می‌شود، مورد بررسی قرار داد.

۱-۸. توصیف مستقیم شخصیّت

یکی از شیوه‌های معمول ارائهٔ شخصیت در آثار ادبی و نمایشی، توصیف مستقیم است. «در واقع نویسنده با شرح و تحلیل رفتار و اعمال و افکار شخصیت‌ها، آدم‌های داستانش را به خواننده معرفی می‌کند یا از زاویهٔ دید فردی در داستان، خصوصیت‌ها و خصلت‌های شخصیّت‌های دیگر داستان توضیح داده می‌شود و اعمال آن‌ها مورد تفسیر و تعبیر قرار می‌گیرد.» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۸۷) خوانندهٔ داستان همواره تحت تأثیر توصیفات نویسنده، تصویری از شخصیّت در ذهنش ایجاد می‌شود. چنان‌چه این توصیفات، دقیق و هماهنگ با شخصیّت داستان باشد،

مخاطب می‌تواند تصویری قابل درک از شخصیّت برای خود ترسیم کند. «کوچکترین نکته‌های ظاهر شخصیّت، مانند برش لباس‌ها و رنگ چهره و... داده‌های فراوانی را در خود دارد. بنابراین در نمایش شخصیّت نقش مهمّی بازی می‌کند.» (اسلین، ۱۳۸۷: ۳۹) علاوه بر این، توصیف ظاهر تا حدودی ابعاد دیگر شخصیّت را نیز برای مخاطب روشن می‌کند و در ملموس شدن ویژگی‌های شخصیّت مؤثّر است. توصیف فیزیکی «جنبه‌های دیگر شخصیّت را به طور ضمنی القاء می‌کند. خواننده می‌تواند خصوصیّات دیگر وی را تداعی کرده از همان چند خط توصیف، خصوصیّات جزئیِ دیگر او را با تخیّل بسازد.» (سینگر، ۱۳۷۴: ۴۵) توصیف جثّه و هیکل، نوع پوشش (لباس و کفش) و آرایش مو و صورت به عنوان توصیف ظاهر می‌تواند در طول داستان به روشن شدن ماهیّت شخصیّت کمک کند. «در بسیاری از آثار نمایشی بر مبنای همین توصیفات متنی، ظاهر شخصیّت‌های نمایشی به تصویر کشیده می‌شود و هر قدر این توصیفات با شخصیّت یا تیپ مورد نظر همخوانی بیشتری داشته باشد، در بازپروری شخصیّت به صورت تصویری، نقش مؤثّرتری ایفا خواهد کرد.» (طایفی و پورشبانان، ۱۳۹۱: ۹۲)

در ***وسوسه***، توصیف ظاهر شخصیّت‌ها پیوند عمیقی با رفتار، اعمال و مهم‌تر از آن با درونیات آن‌ها دارد؛ به گونه‌ای که می‌توان گفت کلید شناخت بعضی از شخصیّت‌ها در دقّت و توجّه به شکل و ظاهر شخصیّت به دست می‌آید. نویسنده، پائولو، کشیش روستا را که مادرش نگران او است که زنی فریبنده همچون شیطان او را اغفال نکند، چنین توصیف می‌کند: «مادر به نظرش می‌رسید که دیوار مابین آن‌ها فرو ریخته است و او می‌تواند پسرش را به خوبی ببیند. هیکلی سیاه‌رنگ در زمینهٔ اتاقی کاملاً سفید. او بسیار بلندقد بود. با آن قدم‌های بی‌احتیاط، مثل یک پسر نوجوان به این طرف و آن طرف می‌خورد، اغلب پایش لیز می‌خورد و با این حال تعادل خود را از دست نمی‌داد. سرش روی آن گردن لاغر اندکی بزرگ به نظر می‌رسید، چهره‌اش رنگ‌پریده بود، ابروانش همیشه اخمی در بر داشت انگار از اجبار تحمل وزن آن پیشانی به اخم آمده بود. چشمانش بادامی و همیشه خمار و نیمه‌باز بود. آرواره‌اش محکم، دهانش بزرگ با لب‌هایی گوشتالو و چانه‌ای جلو آمده، انگار همهٔ این‌ها نیز به نوبهٔ خود، به موقعیّت او بیهوده معترض بودند.» (دلدّا، ۱۳۸۴: ۹) دقّت در ویژگی‌های ظاهری پائولو که پر از دوگانگی و تضاد است، حالت تردید و ماندن سر دو راهی و آشوب درونی او را نشان می‌دهد. هیکلی سیاه‌رنگ در زمینهٔ اتاقی کاملاً سفید، تضاد و سیاهی گمراهی و فریب در برابر سپیدی مقاومت و خویشتن‌داری است که به واسطهٔ کشیش بودن پائولو به اندازهٔ دیوارهای اتاق است. او با برخورد

به این طرف و آن طرف، لیز می‌خورد و با این حال تعادل خود را از دست نمی‌دهد؛ چنین حالتی نمایش دودلی، رفتن تا پای لغزیدن و فریفته شدن، اما هرگز نیفتادن است. چهرهٔ رنگ‌پریده و ابروان همیشه‌اخمو که معمولاً از ویژگی‌های زاهدان و عابدان و کشیشان است، به واسطهٔ عبادت و ریاضت و ترس از ارتکاب گناه پیش می‌آید که در توصیف چهرهٔ پائولو به خوبی به نمایش درآمده است. چشمان بادامی، خمار و نیمه‌باز که هم نشان از بیداری دارد و هم خواب، نمایش قرار گرفتن بین دو راهی خواب‌آلودگی گمراهی و بیداری خویشتن‌داری است

گلشیری در **جن‌نامه** ظاهر شخصیّت‌ها را به اقتضای فضای داستان توصیف می‌کند و تصویری از شخصیّت ایجاد می‌کند. وی اغلب به فراخور حوادث داستان، شخصیّت‌ها را تدریجی و در طول روایت داستان توصیف می‌کند؛ امّا آن شخصیّت‌هایی که وارد داستان می‌شوند و در واقع جز شخصیّت‌های اصلی نیستند، با جزئیات بیشتر و یک‌باره توصیف می‌شوند. مثلاً او در توصیف بی‌بی، شخصیّتی که راوی داستان او را برای اوّلین‌بار می‌بیند، ظاهر او را دقیق توصیف می‌کند؛ گویی دارد او را برای مخاطب تصویر می‌کند. «با پیراهن بلند، گلدار و بلند، و موهایی آن همه سفید و افشان، افشان و شانه‌نکرده، از کنار دیوار می‌رفت... حالا رو به من بود و منگوله‌های سفید یا طره، یا بگوییم مرغوله‌های سفید با دو سه تاری خاکستری بر گرد صورتش آویخته بود و یکی دو بته‌جقهٔ یک تیغ سفید هم بر پیشانی داشت و در میان این تارها، طره‌ها، یا مثلاً مرغوله و بته‌جقه طرح صورتی بود مات چانه باریک، بینی کشیده، گونه‌ها فرو رفته و دو چشم مات. تنها دو خط نازک ابرو رنگی داشت... در پشت آن پیراهن بلند، طرح تنی هم بود، همان طور که دو پارهٔ استخوانش می‌گویند، اما فقط دو خط بود، از زیر بغل‌ها، که به خط پاها می‌رسید، بالاخره به ساق پا که آن همه باریک بود و سپید سپید. گیوهٔ کهنه‌ای به پا داشت.» (گلشیری، ۱۳۹۷: ۱۴۵-۱۴۴)

دلدا و **گلشیری** با وجود داشتن سبک داستان‌پردازی و زیربنای فرهنگی و زبانی متفاوت در آثار خود، با استفاده از توصیف در سطوح مختلف، شخصیّت‌های متفاوت متن خود را برای مخاطب به نمایش گذاشته، او را ابتدا به درک و سپس ارزیابی شخصیّت‌هایی که نشان داده‌اند، ترغیب می‌کنند. چنین نمایشی از شخصیّت، موجب افزایش بُعد نمایشی شخصیّت‌ها و به گونه‌ای وجود اشتراک بین این دو نویسنده است.

۲-۸. توصیف شخصیّت به هنگام عمل داستانی

در جهان داستان، شخصیّت با اعمال و رفتار خود هویّت می‌یابد و از شخصیّت تک‌بُعدی که در قالب توصیف می‌گنجد، به شخصیّت چندبعدی و قابل تفسیر بدل می‌شود؛ به عبارت دیگر، «شخصیّت نیز از طریق اعمال خود و شیوه‌ای که با طرح درگیر است، تعریف می‌شود» (Ciocan,2013:183)؛ بنابراین شخصیّت و عمل دو جز انفکاک‌ناپذیر و لازم و ملزوم هم هستند. «عمل و شخصیّت در وابستگی متقابل یافت می‌شوند؛ یکی از دیگری پشتیبانی می‌کند و دیگری بدون آن یکی نمی‌تواند به تصویر نمایشی دست یابد.» (همان: ۱۸۳) عملگر بودن شخصیّت داستان در فضا، زمان و مکان داستانی منجر به افزایش بُعد نمایشی او می‌شود. «ما از طریق مشاهدهٔ شخصیّت‌ها در عمل و نتیجه‌گیری در مورد آن‌چه انجام می‌دهند، یاد می‌گیریم که کدام شخصیّت‌ها دراماتیک هستند.» (Dunne, 2009:110)

کشمکش یکی از عواملی است که موجب عمل داستانی می‌شود. در واقع «کشمکش هدف شخصیّت را آشکار می‌کند و افزایش می‌دهد. بدون وجود موانع، ما اهمّیّت نیازهای این شخصیّت را احساس نمی‌کنیم.» (همان: ۱۱۲) با توجّه به این‌که شخصیّت ایستا، شخصیّتی است که در طول داستان یا نمایشنامه تغییر نمی‌کند یا اندک تغییری را می‌پذیرد و شخصیّت پویا، شخصیّتی است که به طور مداوم دچار تغییر و تحوّل شده و جنبه‌ای از شخصیّت، عقاید و جهان بینی او یا خصلت و خصوصیّت‌های شخصی‌اش دگرگون می‌شود (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۹۳ و۹۴)، بنابراین با کشمکش، شخصیّت از ایستایی به پویایی می‌رسد و حتّی بدل به شخصیّتی نمایشی می‌شود. در ایجاد کشمکش، دو عنصر هدف و تضاد نقش عمده‌ای دارند.

۱-۲-۸. هدف

«روایت داستانی تقریباً همیشه شامل دست کم یک شخصیّت است که دنبال چیزی است، اما در راه رسیدن به آن با موانعی روبه‌رو می‌شود... معمولاً اهداف شخصیّت اصلی در همان ابتدا واضح و آشکار نیست، هرچند یک هدف اصلی و اساسی در همان آغاز داستان نمایان می‌شود تا مخاطب علاقهٔ خود را از دست ندهد. هرچه داستان پیش‌تر می‌رود، اهداف دیگر هم مطرح می‌شوند.» (فیلیپس، ۱۳۸۹: ۱۰۰) درجهٔ اهمیّت، کوچکی یا بزرگی و درجهٔ چالش‌برانگیز بودن هدف و میزان تلاش شخصیّت برای رسیدن به هدف، از عواملی است که باعث می‌شود کشمکش در طول داستان کیفیّت متفاوتی داشته باشد و شخصیّت مطابق با آن به نمایشی بودن نزدیک شود.

در رمان **وسوسه**، هدف مادر، نجات فرزند خویش از گمراهی است و در مقابل، فرزند او که در دو راهی عشق و تعهّد و اعتقاد قرار گرفته است، هدفش رسیدن به عشق است. همین اهداف باعث تلاش شخصیّت‌ها و در نتیجه کشمش‌های متعدّد می‌شود. تقابل مادر و فرزندی که در واقع تقابل دو هدف است، در قالب گفتگویی بدل به کشمکش می‌شود. «پائولو، من دیگر حرفی ندارم به تو بزنم. ولی دربارهٔ تو با خداوند راز و نیاز خواهم کرد.

پائولو تا این جمله را شنید از جای پرید، بار دیگر به کنار مادرش رفت، انگار می‌خواست به او حمله‌ور شود. چشمانش خشمگین برق می‌زد. فریاد زد:

بس کنید. بهتر است دیگر در این مورد حرفی نزنید. نه با من و نه با هیچ کس دیگر. تخیّلاتتان را برای خودتان نگه دارید.

زن از جای برخاست. خشن و راسخ، بازوی او را چسبید و او را مجبور ساخت تا نگاهش کند. سپس او را رها کرد. سر جای خود نشست و دستانش را در هم، در بغل گذاشت. دو شست دست را هم به هم فشرد، و با این فشار، به خود قوّت قلب می‌بخشید.» (دلدّا، ۱۳۸۴: ۳۷)

در **جن‌نامه** حسین، راوی و شخصیّت اوّل داستان، می‌خواهد دنیا را همان طور که هست نگه دارد و تنها در جست‌وجوی گوشهٔ کوچکی از این دنیا، یعنی دنیای خودش است که بتواند آن را از گردش و تغییر باز دارد و برای خود ایمن سازد. بر خلاف او برادرش، حسن، به عنوان معلّم و فعّال سیاسی به دنبال تغییر دنیا است و به خاطر شغل و فعّالیّت‌های سیاسی مخفیانهٔ خود، از شهری به شهر دیگری کوچ می‌کند. حسن از او به خاطر زندگی در گذشته انتقاد می‌کند و معتقد است که باید آینده را ساخت؛ اما حسین پاسخ می‌دهد: «من از این آیندهٔ تو می‌ترسم. آن گذشته، حداقل، همه چیز جایی داشت. آدم معلوم بود چه قدری دارد.» در پاسخ، حسن به تمسخر می‌گوید: «یعنی که اشرف مخلوقات بود؟» و حسین پاسخ می‌دهد: «همان بهتر بود، یا حالا که نتیجه نبیره میمون شده؟» (گلشیری، ۱۳۹۷: ۳۰۶)

در واقع حسین در برابر دگرگونی، حرکت و پیشرفت جهان دچار وحشت می‌شود و تلاش می‌کند تا حداقل خود را از این تغییر نجات دهد. این هدف او را با یک شهر، مردم آن و در بُعد بزرگ‌تر، جهان وارد کشمکش می‌کند که در برابر او بدل به شخصیّتی در داستان شده‌اند. این کشمکش از ابتدا وجود دارد و پس از کوچ آن‌ها به اصفهان، بیشتر و شدیدتر می‌شود. چنین تعارض ذهنی که البتّه در رفتار حسین هم مشهود است، او را به سوی نمایشی شدن سوق می‌دهد. به‌ویژه زمانی که از شرایط خود و شغل و وضعیت زندگی می‌گوید: «ده شانزده سالی

است فقط این گله جا نشسته‌ام پشت این میز یا در همین پستو و پشت به در بسته‌ای کـه اتـاق من است، من، منشی دفتر اسناد رسمی شمارهٔ ۱۳۳، واقع در خیابان شیخ بهائی اصفهان و جلوم همین طور کتاب چیده‌ام. مجلات جلد کرده سردفتر هم هست.» (همان: ۲۷۵)

۲-۲-۸. تضاد

تضاد در زندگی امری اجتناب‌ناپذیر است و تمام چالش‌ها و حرکت‌هـا از طریـق همـین تضـادها حاصل می‌شود. «بروز تضاد یا موانع طبیعی چه در زندگی واقعی و چه در عرصهٔ داستان، هنگـام تلاش برای دست‌یابی به هدف کاملاً طبیعی است.» (فیلیپس، ۱۳۸۹: ۱۰۲)

تضاد به سه گونه در داستان شکل می‌گیرد: آدم‌ها در برابر طبیعت، آدم‌ها در برابـر آدم‌هـا و تضاد درونی شخصیّت‌ها. (همان: ۱۰۲) در دو داسـتان **وسوسه** و **جن‌نامه**، بیشـتر تضـاد میـان آدم‌ها و تضاد درونی شخصیّت‌ها است که منجر به دو نوع کشمکش درونی و بیرونی مـی‌شـود. **وسوسه** بر محور سرشت متعارف و شخصیّت مادری شکل گرفته که در تضادی رنـج‌بـار بـرای فرزند خود نقش یک منجی را ایفا می‌کند و پائولو، فرزند این مـادر، بـا مجموعـهٔ رفتـار، کـردار، کنش و منش خود اسیر وسوسه‌ای است که شاید نمونهٔ آن را در زندگی هر کشیشی بتوان یافت؛ اما این وسوسه جلوه‌ای خاص و منحصر در موجودیت پائولو پیدا می‌کند.

دلدا با ایجاد تقابل بین عقل و احساس، جبر و اختیار، خیـر و شـر و قـانون و ضـدّ قـانون، شخصیّت داستان را در تضادی چند لایه قرار می‌دهد. مادر با ایمان قوی، ارتباط فرزندش با یک زن را گناه و دوری از ایمان می‌داند و درگیر تقابل خیر و شر اسـت و پـائولو بـه عنـوان جـوان، انسان، کشیش و عضوی از جامعه با تقابلی چندوجهی دست و پنجه نرم می‌کنـد. ارتبـاط او بـه عنوان کشیش با زنی در روستا، موجب شک و تردید وی شده و در بین دو راهی مانده است. این حس دوگانه و متناقض، او را به سمت تضادی درونی کشیده است. در یک سو، بـاور او و مـردم پیرو او قرار دارد و در سوی دیگر، عشق و علاقه که با باورها و مسـئولیت او در تضـاد اسـت؛ از این رو با حضور در خانهٔ آنیزه، احساسات بر او غالب است و زمانی که از آن‌جا خارج می‌شود، باز احساس مسئولیت با نهیبی دال بر فریب بودن آن علاقه و عشق، به سراغ او می‌آید

«زن به او پیشنهاد کرده بود که با هم از آن دهکـده فـرار کننـد و بـه جـایی دیگـر برونـد، همان‌جا با هم زندگی کنند و با هم نیز بمیرند. و او در حین سرمستی آن پیشنهاد را قبول کـرده بود. قرار گذاشته بودند تا شب بعد، باز یکدیگر را ملاقات کنند و نقشه بکشند. اما اکنون، واقعیّت

جهان پیرامون، آن باد شدیدی که انگار می‌خواست پیـراهن و لبّـاده را از وجـود او بـدرد و او را برهنه بر جای گذارد، آن پردهٔ فریب را از مقابل چشمش کنار می‌زد.» (دلدّا، ۱۳۸۴: ۳۲ و۳۳)

در **جن‌نامه**، شخصیّت حسین در تضادی بزرگ قرار دارد. از یک سو زندگی عادی، خـانواده و شهری که در آن زندگی می‌کند او را به چالش می‌کشد که همان تضاد بین آدم‌هـا اسـت کـه نمونهٔ آن را در تقابل با برادرش، حسن، دیدیم و از سوی دیگر، او با خود در تعـارض و کشـمش است. گرایش حسین به علوم غریبه، شباهتش به عموی هم‌نامش که ماننـد او بـا زنـی بـدکاره رابطه داشته است، او را وارد دنیایی دو وجهی می‌کند؛ مانند کسی که میان دو نقطـه در رفـت و آمد است. مجموع این تعارضات، از او شخصیّت پویا و واجد جنبـه‌هـای نمایشـی سـاخته اسـت؛ گرچه در داستان از نظر سایر شخصیّت‌ها فردی منفعـل و منـزوی بـه نظـر مـی‌رسـد؛ بنـابراین شخصیّت او را باید در بافت کلّی داستان در نظر گرفت.

۳-۸. توصیف شخصیّت از طریق گفت‌وگو

«یکی از روش‌های شخصیّت‌پردازی از طریق گفت‌وگـو اسـت. گفـت‌وگـو یکـی از طبیعـی‌تـرین نیازهای انسان است. انسان در هر حالتی باید سخن بگوید. شخصیّت در داسـتان بـدون گفـت‌وگـو معنی ندارد. گفت‌وگو نیز مانند عمل و حتّی بیشتر از عمل، نشان‌دهندهٔ ویژگی‌های روحی شخصیّت داستان است. کلمات به کار رفته، تأکید بر هجاهای خاص، موضوع و مضمون گفت‌وگوها، مکث‌ها، پستی و بلندی صدا، تلفّظهای نادرست یا غلط و لغزش‌های زبانی، همه نشان دهندهٔ پیشینهٔ ذهنی، تجربی و روانی افراد داستان است.» (محمودی و نگاری، ۱۳۸۹: ۵۲۹)

گفت وگوها می‌تواند جزو یکی از عناصر نمایشی در ایجاد شخصیّت نمایشی باشد؛ چنان‌کـه اگر با دقّت و به‌جا به کار رود، بدون احساس حضور نویسنده، می‌تواند باعـث القـای فضاسـازی، نمایش ابعاد درونی شخصیّت‌ها و باور پذیر شدن آن‌ها شود. «گفتگو بخش مهمّی برای پرداخت و تجسّم شخصیّت است... گفتگـو بـه شخصـیّت جـان مـی‌دهـد. بـه او بُعـد و جـوهر فردیّـت می‌بخشد.» (نوبل، ۱۳۸۵: ۴۱)

در شخصیّت‌پردازی موفّق، جدا از ویژگی‌های بیرونی شخصیّت، بیشتر به ویژگی‌های درونی توجّه می‌شود و بهترین شیوهٔ بیان آن گفت‌وگوی شخصیّت است. نویسنده باید در ارائهٔ گفت‌وگو دقّت و ذوق کافی نشان داده، گفت‌وگوهای میان اشخاص را به گونه‌ای در کنـار یکـدیگر قـرار دهد که بیانگر ویژگی‌های ظاهری و درونی آن‌ها باشند. «دیالوگ‌هـا تنهـا ابـزار مفهـوم‌رسـانی

نیستند، از آن می‌توان مفاهیم نگفتهٔ اثر و ابعادی از هر شخصیّت را که در ظاهر دیالوگ به آن‌ها اشاره نشده، استخراج کرد.» (فریدزاده، ۱۳۹۱: ۲۱)

با توجّه به واقع‌گرایی دلدًا که با توصیف دقیق و برجسته کردن شاخصه‌های بصری، تحت تأثیر سبک وریسم است، گفت‌وگو در آثار او یکی از ابزار پیش‌برد داستان و نزدیک کردن فضای آن به جهان واقعی است. از سوی دیگر، همین ابزار گفت‌وگو در قالب تک‌گویی، حدیث نفس و دیالوگ به شخصیّت بُعد نمایشی می‌بخشد. هرچه فضا، شخصیّت‌ها، اعمال و گفت‌وگوی‌های داستان به واقعیّت نزدیک باشد، شخصیّت‌ها نمایشی‌تر خواهند شد. در بخشی از داستان **وسوسه**، مادر پائولو نگران فرزند است و با این تصوّر که پسرش در راه گمراهی و نابودی گام بر می‌دارد، برای نجات او دنبال راه چاره است. بر اثر این نگرانی، مادر که در خانه تنها است، سایهٔ خود را حضور شخص دیگری تصوّر می‌کند. «سایهٔ خود را روی دیوارهٔ پلکان دید و با سر بدان اشاره‌ای کرد. آری، به نظرش می‌رسید که تنها نیست؛ در نتیجه، با این تصوّر که واقعاً یک نفر دیگر در آنجا دارد حرف‌های او را می‌شنود و بدو جواب می‌دهد، شروع کرد به فلسفه‌بافی» (دلدًا، ۱۳۸۴: ۱۴)؛ از این رو گفت‌وگویی طولانی را با آن فرد برای یافتن راهی برای نجات پسرش آغاز می‌کند. «چه کنم؟ برای نجات او چه کاری می‌توانم انجام بدهم؟

همین جا منتظر او بمان. بمان تا برگردد. آن وقت بدون واهمه، صاف و پوست‌کنده با او صحبت کن. آری، ماریا مادّالنا، هنوز تا فرصت باقی است با او حرف بزن.

او خواهد رنجید، انکار خواهد کرد. شاید بهتر باشد که نزد اسقف اعظم بروم و از او تمنّا کنم تا ما را از این محل فاسد بیرون آورد و به جای دیگر بفرستد... به او خواهم گفت عالیجناب،... صدسال بود که در اینجا کلیسایی وجود نداشت، کشیش نبود...» (همان: ۱۴)

این گفت‌وگوی طولانی که به بخشی از آن اشاره شد، نه تنها تمهیدی است که اطّلاعاتی در مورد کشیش قبلی، دلیل حضور پائولو و گذشتهٔ روستا ارائه می‌دهد، بلکه در جهت توجّه به واقع‌گرایی، به جای تبدیل به گفت‌وگوی ذهنی در قالب تک‌گویی، به شکل گفت‌وگوی دو نفره و امری عینی در می‌آید؛ مانند صحبت کردن فردی با خودش. نویسنده با این شیوه نه تنها نگرانی شخصیّت داستان را برجسته کرده، بلکه با استفاده از آن به شخصیّت داستان بُعدی نمایشی و حتّی قابل اجرا بر روی صحنه بخشیده است.

در **جن‌نامه** برای پیش‌برد داستان، گفت‌وگو بخش بزرگی را به خود اختصاص داده است و نویسنده/ راوی در کنار توصیف جزئیات و حوادث، به پویایی شخصیّت‌ها و واقع‌گرایی داستان

کمک کرده است. زبان گلشیری «توانسته برخی از امکانات نحوی زبان فارسی را بـرای روایـت ذهنی چنان به عمل آورد که خواننده، هنگام خواندن آن دسته از داستان‌هـای موفـق گلشـیری، نویسنده را فراموش کند و بپذیرد که در مقابل ذهن یک شخصیّت قـرار دارد.» (سـناپور، ۱۳۸۰: ۹۶-۹۵) همین امر باعث شده خطّ فاصل میان راوی و شخصیّت به کمترین حدّ خـود رسـیده و شخصیّت‌ها از زیر سایهٔ راوی خارج شده، به نمایش درآیند؛ به گونه‌ای که با حذف سـخن راوی هیچ مشکلی پیش نمی‌آید. «بانو داشت حیـاط را آب مـی‌پاشـید. از صـندوقخانه صـدای کنـدن می‌آمد. مادر از اختر پرسید: چه کار می‌کند؟

نمی‌دانم

خوب، برو ببین!

من می‌ترسم، ننه.

مادر به من نگاه کرد، حتماً. سرم زیر بود. صدای تیشه بود، بعد هم صدای ضربه‌های چکش بر قلم.

پرسیدم: پس من کجا درس بخوانم؟

مادر گفت: سر گور پدرت!

داشت موهای علی را به نوک پنجه شانه می‌زد، اما همین دم و آن بود که بلنـد شـود. بلنـد شدم. گفت: کجا دوباره؟

گفتم: می‌روم توی پارک، یا کنار رودخانه؛ یک جایی که بشود خواند.» (گلشیری، ۱۳۹۷: ۱۴۱)

۹. ارتباط شخصیّت‌ها با محیط

فرد در ارتباط با محیط اجتماعی و همنوعان خود، داسـتان را پدیـد مـی‌آورد. اشـخاص داسـتان ممکن است با محیط داستان سازگار یا با آن در تباین باشند؛ اما در هر حال بایـد مقابـل محـیط عکس‌العمل نشان دهند. محیط در تغییر و تحوّل شخصیّت، عامل نیرومنـدی اسـت و اشـخاص داستان اگر به طور موقّت هم در محیط معیّن قرار گیرند، از تأثیر آن بر کنار نیستند. این تأثیر را باید به نحو محسوسی نشان داد؛ در غیر ایـن صـورت، داسـتان خـلاف واقـع جلـوه مـی‌کنـد و اشخاص داستان هر قدر هم حقیقی باشند، چنان‌چه در جایی مانند سرزمین پریان قرارگیرند، جز اشباح عجیب و غریب نخواهند بود. (یونسی، ۱۳۶۵: ۴۱۵) شخصیّت داستان علاوه بر محیط بـا سایر شخصیّت‌های حاضر در این محیط، در ارتباط است که تقابل، همسویی، گفت‌وگـو و حتّـی

سکوت در برابر آن‌ها در پیش‌برد داستان، باورپذیری و افزایش بُعد نمایشی آن‌ها مؤثر است. در غیر این صورت، شخصیّت داستان بدل به عنصری تک‌بُعدی و سطحی می‌شود؛ بنابراین شخصیّت‌های نمایشی باید از طریق رابطهٔ آن‌ها با دیگران در گروهی که متعلّق به آن هستند، تفسیر شوند. در واقع «شخصیّت در داخل ساختار شخصیّت‌های دیگر ادغام می‌شود» (Pavis,1997:25)؛ به همین، دلیل «دنیایی کوچک (Microcosm) از انواع شخصیّت‌های پیوسته و وابسته به هم نمایان می‌شود که روابط متقابل را برقرار می‌کنند؛ با این حال، شخصیّت‌ها در این مکان همپوشانی دارند؛ جایی که آن‌ها باید منحصراً از طریق روابطی که خود بخشی از آن هستند و به عنوان موجوداتی آگاه با احساسات متغیّر، تجزیه و تحلیل شوند.» (Ciocan,2013:184)

در داستان **وسوسه**، شخصیّت‌ها با محیط سازگارند و در ارتباط با هم فضایی باورپذیر و دراماتیک به وجود آورده‌اند. توصیف‌هایی که دلدا از محیط روستا و حالات ظاهری شخصیّت‌ها ارائه می‌دهد، به خوبی گویای این ویژگی است. «نور ماه از بین قطعات بزرگ ابر که به سرعت در آسمان پیش می‌رفتند، گاه آبی و گاه زرد رنگ، به روی دشت می‌تابید و میدان کوچک جلو کلیسا و منزل کشیش را روشن می‌ساخت. دو ردیف خانهٔ محقّر در دو طرف جادهٔ سرازیری دیده می‌شد. جاده، مارپیچ پیش می‌رفت و در انتهای درهٔ، در میان بوته‌ها و درختان ناپدید می‌گشت. در میان درّه، رودخانه همانند یک جادهٔ دیگر که آن نیز مارپیچ و خاکستری رنگ بود به چشم می‌خورد، که آن هم در آن منظرهٔ افسانه‌ای که از عبور ابرها به روی ماه پدیدار شده بود، می‌رفت تا به رودخانه‌های دیگری بپیوندد.» (دلدا، ۱۳۸۴: ۱۰و ۱۱)

چنانچه می‌بینید، نویسنده در توصیف صحنه‌ای از روستا جزئیات را با دقّت بیان می‌کند؛ صحنه‌ای که به راحتی در مقابل دیدگان مخاطب تصویر می‌شود. هرچند این نوع توصیف و بیان جزئیات متأثر از سبک وریستی است، اما جنبهٔ نمایشی داستان را چه دربارهٔ شخصیّت‌ها و چه فضا و صحنه‌ها افزایش می‌دهد. «در رمان‌های دلدا همیشه ارتباط قوی بین مردم و مکان‌ها، احساسات و محیط وجود دارد. محیط عمدتاً یکی از محیط‌های خشن و بومی ساردینیا است» (Marilyn, 1994: 117)، و چون اغلب «شخصیّت‌های داستان‌های او رانده‌شده‌هایی از جامعه هستند که در سکوت و انزوا مبارزه می‌کنند» (همان: ۱۱۷)، فضا و محیطی سازگار با این نوع شخصیّت‌ها خلق می‌شود که هم تصویری داستانی ساخته و پرداختهٔ ذهن نویسنده از آن ارائه می‌شود و هم از سختی و دشواری جامعه‌ای گفته می‌شود که مصداق بیرونی و واقعی دارد.

در این اثر، مکان و فضا همسو با احساسات شخصیّت‌ها، بازتابی از درون آن‌ها است. زمانی که مادر نمی‌تواند پسرش را از رفتن به خانهٔ آنیزه منصرف کند، در خانه هم نمی‌تواند بماند و با اضطراب و نگرانی مجبور به تعقیب او می‌شود. محیط اطراف نیز در مسیری که مادر پشت سر می‌گذارد، نمایش‌گر تشویش و نگرانی او است. «درخت توسکا در اطراف میدان جلو کلیسا، سیاه‌رنگ و مشوّش مثل هیولای افسانه‌ای، در باد تکان می‌خوردند. درختان افرا و بوته‌های نی انتهای درّه، با ناله‌ای جواب می‌دادند، و به تمام آن غم شبانه، به آن غرّش باد و به آن غرق‌شدگی ماه میان ابرها، اضطراب مادر نیز اضافه شده بود که پی پسرش به راه افتاده بود.» (دلدّا، ۱۳۸۴: ۱۱)

در **جن‌نامه**، محیط حائز اهمیّت است؛ زیرا اولاً حوادث داستان در دو شهر با ویژگی‌های متفاوت رخ می‌دهد، دوماً بافت، فضا و فرهنگ حاکم بر محیط بر اندیشه، رفتار و کردار شخصیّت‌ها تأثیر گذاشته، شخصیّت‌ها در بافت این دو محیط هویّت می‌یابند و عمل داستانی پیش می‌رود. شهر آبادان برای حسین، شخصیّت اصلی و راوی داستان، ویژگی‌های خاصی دارد. خانه‌های کارگری، خانواده‌های متعدّد و حداقل امکانات باعث شده که نوع روابط آدم‌ها متأثر از محیط باشد؛ یک شکل، مانند محیط زندگی‌شان. «همه مثل هم بودیم و درها، همه، برای همه باز بود و هرکس می‌رسید می‌شد یک گوشهٔ سفره بنشیند، یا یک استکان چای بخورد و برود» (گلشیری، ۱۳۹۷: ۱۲)؛ از این رو، حسین را در حال گذراندن وقت با بچّه‌ها در نقاطی موسوم به ایستگاه یا درگیر امور خانه می‌بینیم که از سوی مادر یا پدر امر می‌شود. «بچّه‌ها والیبال بازی می‌کردند. تور والیبال را دانگی خریده بودیم و عصر به عصر تیرک‌ها را از سه کنج حیاط خانهٔ چورو این‌ها می‌آوردیم و در دو گودال می‌نشاندیم و سنگ دورشان می‌ریختیم و تور را به میخ‌هاشان بند می‌کردیم. سر سلامتی می‌زدیم، اما گاهی که از ایستگاه‌های دیگر می‌آمدند بازی تیغی می‌شد...» (همان: ۸) «شب‌ها مثل روز روشن بود.کُشتی هم می‌گرفتیم، توی چمن جلو طارمی خانهٔ آقا مقتدا این‌ها. پدر با این هم مخالف بود. می‌گفت: آخرش به دعوا می‌کشد.» (همان: ۹) «پدر روز جمعه یک کرتش را تخم سبزی پاشید، و ما، نوبت هرکدام‌مان بود، توی راه از باغچه‌های جلو خانه‌های چهاراتاقه بوته‌ای را از ریشه در می‌آوردیم و لای همان گونی ربع قالب یخ‌مان پنهان می‌کردیم و پیش از آنکه در خانه را بزنیم در گودال‌هایی که داداش حسن به خط مستقیم کنده بود می‌کاشتیم.» (همان: ۱۵)

در شهر اصفهان تأثیرات شهری بزرگ و تفاوت‌های عمدهٔ آن با محیط کارگری آبادان را

می‌بینیم. نوع خانه، تعداد افراد، ماجراهایی که برای هر یک پیش آمده یا می‌آید، همه نشان می‌دهد که کیفیّت روابط و عمل آن‌ها متفاوت و متنوّع است. حضور چند نسل از یک خانواده در یک جا، تعامل و تقابل افکار، حوادث داستان و شخصیّت‌های آن را باورپذیر می‌کند. توصیف دقیق نویسنده از محیط خانه و شهر، تصویری مشخّص در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که قابلیّت نمایش با جزئیات را دارد. «دکان سلمانی‌اش دونبش بود، که فقط نبش رو به میدان در داشت. دورتادور میدان دکان‌های تازه‌ساز بود. غیر از چهارباغ و این یکی که اسم نداشت، سه خیابان دیگر هم از میدان جدا می‌شد یکی فروغی بود که به دروازه تهران می‌رسید؛ دو تای دیگر این دست ما بود. این یکی مدرس بود که به توقچی می‌رسید و آسفالته بود، اما اسم باریکهٔ خیابانی را که ادامهٔ چهارباغ بود کاوه گذاشته بودند که فقط تا تیمارستان آسفالته بود... فضای وسط را دو تا حساب می‌کرد. دو باریکهٔ کناری مخصوص دوچرخه بود و وسطشان هم پیاده‌رو حساب می‌شد که فاصله به فاصله سنگاب‌طور سیمانی کار گذاشته بودند و توشان گل کاشته بودند.

نصف جهان اگر بود به این انتهای چهارباغش نبود و این کاج‌های مانده از قبرستان قدیمی و یا چهار ردیف چنارهای ده دوازده سالهٔ دو طرف هر خیابان. یک مادی[۵] هم بود که خیابان کاوه را قطع می‌کرد. تا نصفه آب داشت، زلال بود و آن‌قدر کند می‌رفت که اگر برگی یا کاغذی بر آب نبود، انگار ایستاده است. دو طرفش هم درخت‌های زبان‌گنجشک بود، و چند تایی توت. گاهی سکوطوری هم داشت با دو آجر لق و پق بر لب آب و پلکانی خاکی. زن‌ها بر سکو می‌نشستند و رخت‌هاشان را آب می‌کشیدند.» (همان: ۶۷و۶۶)

چنین توصیفات دقیق از محیط نه تنها موجب افزایش جنبهٔ تصویری داستان می‌شود، بلکه به شخصیّت‌ها و رفتار و کنش آن‌ها بُعد واقعی بخشیده، قابلیت نمایشی آن را افزایش می‌دهد.

۱۰. جدول بسامد عناصر نمایشی در دو رمان وسوسه و جن‌نامه

به منظور ارائهٔ تصویری دقیق‌تر از وجوه نمایشی دو اثر مورد نظر، پس از مطالعهٔ هر متن، سه عنصر شخصیّت نمایشی به عنوان عنصر مورد مطالعهٔ این پژوهش و کشمش و گفتگو به عنوان دو عنصر مرتبط با شخصیّت‌نمایشی از متن استخراج و تکرار هر یک از این عناصر نمایشی مورد بحث مشخّص شده است. بر این اساس، جدولی طراحی شد که میزان وجود این سه عنصر را در هر یک از این دو اثر به شکل کیفی و در سه درجهٔ کم، متوسط و زیاد نشان می‌دهد.

جن‌نامه اثر هوشنگ گلشیری

عنصر نمایش	شخصیّت‌های نمایشی			کشمکش			گفتگوی نمایشی		
	کم	متوسط	زیاد	کم	متوسط	زیاد	کم	متوسط	زیاد
میزان تطابق متن با عنصر نمایشی	*<۱۰	۱۰<*<۵۰	*>۵۰	*<۱۰	۱۰<*<۵۰	*>۵۰	*<۱۰	۱۰<*<۵۰	*>۵۰
		۱۰			۱۰			۱۷	

وسوسه اثر گراتزیا دلدا

عنصر نمایش	شخصیّت‌های نمایشی			کشمکش			گفتگوی نمایشی		
	کم	متوسط	زیاد	کم	متوسط	زیاد	کم	متوسط	زیاد
میزان تطابق متن با عنصر نمایشی	*<۱۰	۱۰<*<۵۰	*>۵۰	*<۱۰	۱۰<*<۵۰	*>۵۰	*<۱۰	۱۰<*<۵۰	*>۵۰
	۳			۳				۱۰	

۱۱. نتیجه

شخصیّت‌پردازی از عناصر مهم داستانی است که اگر مطابق اصول نمایش شکل بگیرد، می‌تواند موجد شخصیّت‌هایی نمایشی بشود. نویسنده با استفاده از عواملی چون توصیف مستقیم، توصیف اعمال، گفت‌وگو، کشمکش و... می‌تواند به شخصیّت‌پردازی نمایشی دست یابد. در رمان‌های **جن‌نامه** از **گلشیری** و **وسوسه** از **دلدا** مشخّص شد که این دو نویسنده توانسته‌اند با استفاده از شگردهای نمایشی، شخصیّت‌های باورپذیر، چندبعدی، قابل تفسیر و پویا خلق کنند. **دلدا** در رمان **وسوسه** با استفاده از شگردهای خلق شخصیّت نمایشی مانند توصیف مستقیم، غیرمستقیم، گفت‌وگو، کشمکش و... توانسته شخصیّت‌هایی پویا و باورپذیر بیافریند و به خوبی درون شخصیّت‌های خود را با توجّه به محیط و در ارتباط با دیگر شخصیّت‌ها به نمایش بگذارد. هوشنگ گلشیری نیز از شگردهای آفرینش شخصیّت نمایشی بهره برده و توانسته داستان خود را به گونه‌ای پیش ببرد که به زندگی واقعی بسیار نزدیک، برای مخاطب باورپذیر و قابل ترسیم باشد؛ طوری که شاید مخاطب با شخصیّت‌ها هم‌ذات‌پنداری کند. میزان استفاده از عوامل نمایشی کردن شخصیّت در دو داستان متفاوت است. دلدا بیشتر از توصیف از نوع مستقیم بهره می‌برد و گاهی با توصیف جزئیات محیط، بار بیان احساسات درونی شخصیّت را به محیط انتقال

می‌دهد؛ مانند تکرار باد و توصیف آن در کل داستان که با تردید، ترس و نگرانی شخصیّت‌ها همسو است؛ اما گلشیری در کنار توصیف شخصیّت و اعمال آن‌ها، بیشترین بخش را به گفت‌وگو اختصاص داده است، چه این گفت‌وگو در قالب دیالوگ باشد و چه تک‌گویی شخصیّت. با توجّه به تمام موارد ذکر شده به نظر می‌رسد داستان **وسوسه** به دلیل داشتن شخصیّت‌های محدود، فضای مشخص و ثابت– روستای آآر، خانهٔ کشیش، کلیسا، خانهٔ آنیزه– و از نظر تعداد صفحه (۱۴۵) قابلیّت بیشتری برای تبدیل یا بهتر بگوییم اقتباس برای نمایشنامه را دارد و در مقابل **جن‌نامه** با داشتن شخصیّت‌های بیشتر، مکان شهری و بزرگ، تعدّد حضور شخصیّت‌ها در مکان‌های متعدّد، تعلّق به عصر معاصر، وجود نشانه‌های زندگی امروزی و تعداد گفت‌وگوهای بیشتر، از قابلیت اقتباس بیشتری برای فیلمنامه برخوردار است.

پانوشت‌ها

۱. **گراتزیا دلدّا** (Grazia Deledda) در سال ۱۸۷۱ در نوئورو از شهرهای ساردینیای ایتالیا به دنیا آمد. تحصیلات چندانی نداشت؛ زیرا طبق رسم سرزمین او، دختران چندان به تحصیل روی نمی‌آوردند. او در آغاز گرایش‌های خود به ادبیّات، بسیاری از آثار کلاسیک ادبیّات ایتالیا و جهان را مورد مطالعه قرار داد و داستان‌هایی رمانتیک که مورد استقبال روزنامه‌ها و ناشرین قرار می‌گرفت، نوشت. فعّالیّت‌های ادبی او در آغاز، تحت تأثیر **الکساندر دومای** پدر و **شاتو بریان** قرار گرفت. سپس به ناتورالیسم و چندی بعد به وریسم روی آورد.

از بین آثار متعدّد او که به پنجاه کتاب با نوسانات سبک و اندیشه می‌رسد، باید به چند رمان که محصول دوران فرهیختگی او در ادبیّات است، اشاره کرد: **الیاس پورتولو** ، **نی‌ها در باد**، **ماریانا سیرکا** و **مادر** یا **وسوسه** که شاید این رمان شاهکار **دلدّا** باشد.

تمامی آثار دلدّا بر محور عشق که در جوامع بسته، تار و پود ذهن انسان‌ها را در می‌نوردد، می‌چرخد: عشق‌های بی‌سرانجام، عشق‌های ممنوع، و مبارزه علیه قیود آزار دهندهٔ اجتماعی که همچون سدی در برابر عواطف قد بر می‌افرازد. **دلدّا** ده سال پیش از مرگ، موفق به کسب جایزهٔ نوبل ادبی شد. (ابراهیم، ۱۳۷۶، ج ۱: ۳۲۷-۳۲۹)

۲. Verismo

۳. **هوشنگ گلشیری** در سال ۱۳۱۶ در اصفهان به دنیا آمد و مرگ زودرس او در سال ۱۳۷۹ در تهران اتفاق افتاد. در مدت شصت و سه سال زندگی‌اش، مجموعه داستان‌های کوتاه و رمان‌ها و نقدهای ادبی چندی نوشت. او با انتشار رمان **شازده احتجاب** اعتبار بسیاری در مقام نویسندگی برای خود کسب کرد. پیش از این رمان، گلشیری مجموعه داستان‌های کوتاه **مثل همیشه** را انتشار داده بود. **کریستین و کید**، **برّهٔ گمشدهٔ راعی**، **نمازخانهٔ کوچک من**، **معصوم پنجم یا حدیث مرده بر دار کردن آن سوار که خواهد آمد**،

جبّه‌خانه، حدیث ماهیگیر و دیو، مجموعه داستان **دست تاریک، دست روشن**، و رمان‌های **آینه‌های در دار** و **جن‌نامه** چاپ در خارج، از دیگر آثار اوست. (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲۷۳–۲۷۸)

از دیگر آثار او می‌توان فیلم‌نامهٔ **دوازده رخ** ، **ویرایش گلستان سعدی نسخهٔ تصحیح شدهٔ محمدعلی فروغی، باغ در باغ؛ مجموعهٔ مقالات، در ستایش شعر سکوت، (دو مقالهٔ بلند دربارهٔ شعر)، جدال نقش با نقاش، بررسی آثار سیمین دانشور (از آتش خاموش تا سووشون)** را نام برد.

۴. این بخش از دایره‌المعارف بریتانیکا به وسیلهٔ نگارندگان به فارسی ترجمه شده است.

۵. در تداول اصفهانیان، جوی بزرگ.

منابع

– ابراهیم، محسن (۱۳۷۶) **ادبیات و نویسندگان ایتالیا**، ج۱، تهران، فکر روز.

– اخوت، احمد (۱۳۷۱) **دستور زبان داستان**، اصفهان، فردا.

– اسلین، مارتین، (۱۳۸۷) **دنیای درام**، ترجمهٔ محمّد شهبا، تهران، هرمس.

– چیلورز، ایان و دیگران (۱۳۸۲) **سبک‌ها و مکتب‌های هنری**، تدوین و ترجمهٔ فرهاد گشایش، تهران، عفاف.

– حداد، حسین (۱۳۹۲) زیر و بم داستان، تجربه‌های نویسندگان ایران و جهان، تهران، عصر داستان.

– دقیقیان، شیرین (۱۳۷۱) **منشأ شخصیّت در ادبیات داستانی**، تهران، نویسنده.

– دلدّا، گراتزیا. (۱۳۸۴) **وسوسه**، ترجمهٔ بهمن فرزانه، تهران، خورشید.

– سناپور، حسین (۱۳۸۰) **هم‌خوانی کاتبان**، تهران، نشر دیگر.

– سینگر، لیندا (۱۳۷۴) **خلق شخصیّت‌های ماندگار**، ترجمه عبّاس اکبری، تهران، مرکز گسترش سینمایی مستند و تجربی.

– طایفی، شیرزاد و پورشبانان، علیرضا (۱۳۹۱) «شخصیّت‌های نمایشی در هفت پیکر نظامی»، مجلهٔ تاریخ ادبیات، دورهٔ ۶۳، شمارهٔ ۳، صص ۱۰۴–۹۰.

– فریدزاده، عبدالرضا (۱۳۹۱) «تبدیل افسانه‌های شفاهی به اثر مکتوب نمایشی»، برداشتی تجربی، فرهنگ مردم ایران، شماره ۳۰، صص ۲۶–۹

– فیلیپس، ویلیام (۱۳۸۹). **مبانی سینما**، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران، ساقی.

– گلشیری، هوشنگ (۱۳۹۷) **جن‌نامه**، تهران، نیلوفر.

- محمودی، محمدعلی و نگاری، فاطمه (۱۳۸۹) «بررسی زبان شخصیّت‌ها در رمان شازده احتجاب»، مجموعه مقاله‌های پنجمین همایش پژوهش‌های ادبی تربیت معلّم سبزوار، صص ۵۴۵-۵۲۷.

– مک‌گی، رابرت (۱۳۸۸) **داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی**، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران، هرمس.

- میرصادقی، جمال (۱۳۸۵) **عناصر داستان**، تهران، سخن.
- نوبل، ویلیام (۱۳۸۵) **راهنمای نگارش گفتگو**، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران، سروش.
- یونسی، ابراهیم (۱۳۶۵) **هنر داستان‌نویسی**، تهران، سهروردی.
-Abirached, R (1994) La crise du personnage dans le théâtre modern, Paris, Gallimard.
-Ciocan, Ioana-Tatiana (2013) "New Approaches in the Analysis of the Contemporary Dramatic Character", Procedia - Social and Behavioral Sciences, 180 – 185.
-Dunne, W (2009) The dramatic writer's companion: tools to develop characters, cause scenes, and build stories, Chicago, University of Chicago Press.
-Britannica, Italian literature, Verismo, online /www.britanica.com, January 29, 2018.
-Pavis, P (1997) **Dictionnaire du théâtre**, Paris, Dunod.
-Migiel, Marilyn (1994) "Grazia Deledda", Italian Women Writers: A Bio bibliographical Sourcebook. By Rinaldina Russell. Westport, CT: Greenwood.

Abstract

The adaptation of dramatic characterization in both Iranian and Italian works
Case study: Gentleness novels and temptations

Mehdi Abdi*
Asgar Salahi**
Ramin Moharrami***

The novels of **Genname** by **Houshang Golshiri** and **Temptation** by **Grazia Deledda** two important works with fictional and dramatic features that among these features, the characterization element is more prominent. The comparative analysis of these two works from the perspective of techniques and dimensions of dramatic characterization suggests the importance of paying attention to the dramatic elements in shaping the fictional texts of Iranian and Italian nationalities, which necessitates attention to this issue in revising these fictional texts, it is felt more and more. The direct pointing on the features of appearance, speech and behavior, and the various dimensions of the characters has made them believable and visualizable for the audience. In these two works, the characters introduce themselves to audience by demonstrating different acts and behaviors in storytelling conflicts, communicating with other characters, and actions and stances on various issues. The two writers create dramatic characters in their own work. In this study, using a descriptive-analytical method based on library studies, and based on the American comparative literature school, we examined the components of dramatic characterization in the two novels, **Genname** and **Temptation**, and We have shown how **Golshiri** and **Deledda** have been able to give to their own work the characteristics of the dramatic characters of dramatic texts using dramatic highlighting techniques.

Keywords: characterization, dramatic characterization, conflict, dramatic dialogue, Genname, Temptation.

* PhD Candidate in Persian language and literature, Mohaghegh Ardabili University. m.abdi1289@gmail.com

** Assistant Professor of Persian Language and Literature Mohaghegh Ardabili University, Aradabil. Iran. (Corresponding Author). a_salahi@uma.ac.ir

*** Associate professor of Persian language and literature, Mohaghegh Ardabili University. Aradabil. Iran. moharami@uma.ac.ir