نقد زبان و ادبیات خارجی
Critical Language & Literary Studies

« ۵۷ - ۷۳»

تحول تازه درفرم تک گویی نمایشی

* کیان سهیل

چکیده

رابرت براونینگ حس تشخیص نمایشی بسیار قوی داشت، ولی علاقه او ترسیم ناسازگاری های درونی یک شخصیت بود ـ به گفته خودش: «عمل در شخصیت، بجای شخصیت در عمل». متأسفانه نمایش تضاد درونی برای صحنه تئاتر مناسب نیست، و اجراهای نمایشنامه های براونینگ، به دلیل افزونی سخن نسبت به عمل، موفق نبود. او فرم دلخواه خود را تک گویی نمایشی یافت، که به او امکان خلق شخصیت های مؤثر و پیچیده را می داد. بعد از خلق بهترین تک گویی های نمایشی در ادبیات، او با اختراع تک گویی که درآن سخنگو، بر خلاف تک گویی های نمایشی قبلی، در یک موقعیت واقعی نیست، بلکه خود را در موقعیتی خیالی مجسم می کند که در آن سخن می گوید، خصوصیات روان شناختی و نمایشی این فرم را بهبود بخشید. در حالی که در گذشته افشا شخصیت متکی بر واکنش های خود به خود سخنگو به مخاطب بود، حالا خواننده از این مزیت هم برخوردار است که می‌تواند تجزیه و تحلیل و قضاوت خود را بر پایه‌ی حرف های سخنگو در حالتی که سخنگو تنها است و، بسان تنها گویی، به بیان افکار واقعی می پردازد، بنا نهد؛ همچنین بر مبنای انتخاب‌های سخنگو در رابطه با صحنه، «گفتگو» و مخاطب موقعیت تخیلی خود، و مباحث ارائه شده در چارچوب آن موقعیت تخیلی.

کلیدواژه‌ها: تک‌گویی نمایشی، تنها گویی، فرم، خود افشاگری، خود تحلیل‌گری.

دوره اول، شماره ۱، پائیز و زمستان ۱۳۸۷

* دکترای زبان و ادبیات انگلیسی، عضو هیئت علمی دانشگاه شهید بهشتی

Archive of SID

www.SID.ir

براونینگ در تک‌گویی‌های نمایشی‌اش به نقطه‌ی اوج هنر شاعری خویش رسید. بهترین این تک‌گویی‌ها بررسی های روانشناختی استادانه از شخصیتهایی پیچیده هستند. در این اشعار کلام سخنگو تنها ابزاری است که خواننده برای درک فضای شعر، شخصیت سخنگویان و انگیزه‌هایشان در اختیار دارد. علی‌رغم موفقیت تک‌گویی‌های نمایشی، نمایشنامه‌های براونینگ، که پیش از تک‌گویی‌ها نگاشته شدند، از اقبال چندانی برخوردار نبوده‌اند. دلیل این امر آن بود که توانمندی ویژه‌ی براونینگ به نمایش در آوردن تضادهای درونی و انگیزه‌های پنهان اشخاص بودچنین حیطه‌ای برای اجرا بر صحنه چندان مناسب نیست زیرا الزاما تاکید بر اطناب کلام خودکاوانه‌ی گوینده دارد. تک‌گویی نمایشی راه گریزی بودکه براونینگ را قادر ساخت حس تشخیص نمایشی‌اش را با بینش روان شناختی خدادادی خویش بیامیزد. نظر عموم محققان بر آن است که براونینگ در شاهکار خویش، *حلقه و کتاب* (۱۸۶۸-۹) هنر تک‌گویی نمایشی را به حد اعلای خویش رساند. نگارنده در این مقاله بر آن است که با دنبال کردن مسیر پیشرفت حس تشخیص نمایشی براونینگ، پرداختن به ماهیت این حس، و همچنین با بررسی فرم تک گویی نمایشی، نشان دهد که براونینگ توانست تک‌گویی نمایشی را دچار تحولی بیش از پیش بکند. او با نگارش تنها گویی نمایشی‌ای که لباس مبدل تک‌گویی نمایشی را بر تن متن دارد، فرمی پیچیده و بدیع آفریده که از چهارچوبهای تاویلی هر دو فرم بهره گرفته است، و سخنگویی را به خواننده می‌نمایاند بس پیچیده‌تر و زیرک‌تر از آن چه پیشتر در قالب تک گویی نمایشی امکان پذیر بود.

آثار نخستین براونینگ را می‌توان تلاشی دانست برای بررسی و تثبیت حس تشخیص نمایشی خویش و به خصوص نوعی از شعر که برای ابراز عملی قریحه‌ی نمایشی‌اش مناسب‌ترین باشد. قریحه‌ی

> به سخن در آوردن، بی آن که دیده شوم،
> مرد را، طبق عادت دیرین اش،
> و تو بگوی آن چه او ناگفته می گذارد.
> *سوردلو* [بخش اول، ۱۷-۱۵]

او درباره‌ی نخستین اثرچاپ شده‌ی خویش به نام *پالین: پاره‌ای از یک اعتراف* (۱۸۳۳) گفت: «نخستین تلاش من در سرودن «شعری که در اصل وهمیشه نمایشی باشد و گفته‌های بسیار اشخاص خیالی بسیار و نه گفته‌های خودم،» که ازآن پس نگاشته‌ام» (Woolford 1991: 20).

Archive of SID
www.SID.ir

براونینگ استعداد زیادی در فاش ساختن نیات سخنگویان اشعارش داشت و این کار را با کمک «گفته‌ها» یشان انجام می‌داد ـ کلام اصیل اشخاص که افشاگر است و به طور طبیعی و گاه ناخودآگاه برخاسته از سرشت و خصایص سخنگویان است؛ موقعیت سخنگویان که در پی بهانه، زمینه یا موجبی برای سخن گفتن هستند؛ خواننده‌ی تک‌گویی که اغلب استراق سمع کننده‌ای است قادر به شنیدن تنها یک سوی مکالمه. براونینگ در مقدمه‌ی *استرافورد* (۱۸۳۷) چنین شیوه‌ی افشاگری نمایشی را «عمل در شخصیت به جای شخصیت در عمل» خواند. در این شیوه تاکید بیشتر بر احوال روحی سخنگو است تا طرح داستان. او در مقدمه‌ی دومین اثر چاپ شده‌ی خویش به نام *پاراسلسوس* (۱۸۳۵) به شرح دقیق موضع خویش پرداخت:

> تلاشی است...در جهت عکس شیوه‌ی معمول نویسندگانی که میخواهند به واسطه‌ی عملکرد اشخاص و رخدادها، به توصیف نمودی ذهنی یا احساسات شدید بپردازند، ولی من برای ایجاد و پروراندن بحران مورد نظرم، به جای استفاده از حوادث که تمهیدات برونی نمایشی هستند، مبادرت به ترسیم نسبتا دقیق احوال روحی رو به اوج و در حال تحول نموده ام و به تجربه دریافته‌ام که عامل تعیین کننده و موثر بر این احوالات را عموما تنها از روی آثارش می‌توان تشخیص داد و اگر کاملا کنار گذاشته نشده باشد در سراسر شعر از اهمیت کمی برخوردار است. (Woolford 1991: 113)

توجیه براونینگ برای نادیده گرفتن طرح داستان («حوادث که تمهیدات برونی نمایشی هستند») یا به عبارت دیگر «شخصیت در عمل» در *پاراسلسوس* آن است که او

> تلاش کرده شعر بسراید، نه آن که نمایشنامه بنویسد. معیارهای نمایشنامه کاملا شناخته شده‌اند، ولی به نظر من با آن که این معیارها با اجرای بر صحنه ارتباط مستقیم دارند، تنها تا زمانی به کار خواهند آمد که اهدافی که این معیارها به خاطرشان ایجاد شده‌اند، در نظر گرفته شوند. (Woolford 1991: 113)

Archive of SID
www.SID.ir

پاراسلسوس نمایشنامه ای خواندنی است و از آن جایی که در این نمایشنامه تاکید بر «احوال روحی رو به اوج و در حال تحول» سخنگو است، براونینگ نادیده گرفتن فن نمایش و صحنه سازی را توجیه پذیر دانست. اما زمانی که او خواست همین اصل را بر نمایشنامه های اجرایی اش پیاده کند با مشکل مواجه شد، زیرا آنها «مستقیما با اجرای بر صحنه سرو کار» داشتند. تاکید برفرآیندهای ذهنی و احوال روحی شخصیتها در زندگی بخشیدن به این شخصیتها عملکردی موثر داشت، اما به نوبهٔ خود به خلق مکالماتی عاری از هیجان و طرح داستانی کسالت آور منجر شد. ویلیام مک ردی، بازیگر مشهورتئاتر، به براونینگ نمایشنامه‌ای سفارش داد. او پس از خواندن *استرافورد* در دفترچه‌ی خاطرات خویش نوشت: «بیش از آن که پیش بینی کرده بودم دلیل برای رد نمایشنامه وجود دارد. در ابتدا چنان غرق صدق و درستی شخصیت شده بودم که توجهی به عدم کفایت طرح داستان نکردم» (Trewin 1967: 84). وقتی زمان تمرینات نهایی رسید مک ردی دلسرد بود:

> شکسپیر در تمام نمایشنامه‌های تاریخی اش چنین رخدادهایی را تنها به صورت عمل در رابطه با اشخاص مربوطه نشان داده است، که این اشخاص خود نیز بخشی از آن عمل هستند. افراد همگی با یکدیگر مستقیما در ارتباطند و حقایق در اختیار تماشاگران قرار گرفته است. اما در نمایشنامه‌ی براونینگ صحنه‌ای طولانی درباره‌ی عواطف شدید وجود دارد-- عاطفه نسبت به چه چیز؟ نقشه ای با شکست مواجه شده، اما نمی دانیم باعث شکست چه کس و چه چیز است، و پارلمانی منحل شده است که به نظر می‌رسد تنها نتیجه‌ی این انحلال ایجاد دردسر برای استرافورد و تمهیدات او باشد. کمبود قوه‌ی داوری نویسنده و ظرافت در تمام نوشته به چشم می‌خورد. ای کاش پایان می یافت! حتما با شکست مواجه خواهد شدو چقدر از موقعیتی که در آن قرار گرفته ام غمگینم. (Trewin 1967: 95-5)

طرح داستان نویسی براونینگ بهبود نیافت و نمایشنامه‌ی بعدی او به نام *ویکتور شاه و چارلز شاه* (۱۸۴۲) بیش از پیش دچار عدم توازن میان کلام و عمل بود. درنمایشنامهٔ بعدی به نام *بازگشت دروسها* (۱۸۴۳) او سعی نمود مشکل را (یا تلقی خویش ازاین مشکل را) با خلق فضایی بیگانه ورازآلود و وقوع مرگ و میر روی صحنه حل نماید. او به مک ردی گفت:

Archive of SID

www.SID.ir

> تراژدی تازه‌ای نوشته‌ام که جمع و جور است (میان نظر خودم و آن چه مد نظر تو است ـ لااقل تا اندازه‌ای که من قادر به درک نظرت بوده‌ام، میانه را گرفته‌ام) اگر زحمتی نیست که بخوانی‌اش آن را برایت خواهم فرستاد. در نمایشنامه‌ام عمل وجود دارد. هرزگی، چاقو کشی، و از همین قبیل رفتارها ـ کسی چه می‌داند، شاید خدایان این بار کمک کنند موفق بشوم. (Kelley 4: 293)

در این نمایشنامه، علیرغم وجود درونمایه های قوی طغیان و گناه، عمل کماکان پی آمد شخصیت است و در نتیجه از اهمیت کمتری برخوردار است- قهرمان زن در اثر غلیان احساسات خویش دار فانی را وداع می گوید (قهرمان زن نمایشنامه‌ی بعدی به نام *لکه‌ی ننگ* (۱۸۴۳) نیز دچار همین سرنوشت می‌شود). آخرین نمایشنامه‌ی اجرایی براونینگ به نام *روز تولد کلوم* (۱۸۴۴) از لحاظ ساخت و تلقی شبیه به *ویکتور شاه و چارلز شاه* است. این امر به علاوه‌ی پرده‌ی نخست که بیش از حد طولانی است، حاکی از آن است که بهبودی در فن نمایش و صحنه سازی او حاصل نشد.

براونینگ قادر به درک نقاط ضعف نمایشنامه های اجرائی خویش و مشکلات اجرای تنها گویی های طولانی نبود. او متوجه نبود که به نمایش در آوردن تضادهای درونی، و ذهن را صحنه‌ی وقوع حوادث قرار دادن از لحاظ نمایشی خسته کننده است. جریان دادگاه استرافورد روایت است و نه نمایش. تلاش ویکتور شاه برای بازیابی قدرت نیز (مقایسه‌ی تسلیم قدرت توسط ویکتور شاه با تسلیم قدرت توسط لیر شاه بسیار مفید است) قابل دیدن نیست. این طور به نظر می‌رسد که براونینگ بالاخره به لزوم تغییر رویه‌ی خویش پی برد زیرا دیگر نمایشنامه‌ی اجرایی ننوشت، بلکه سه دهه‌ی دیگر عمرش را وقف شعر کرد و سر انجام موفق شد برای نمایشی ساختن اعمال ذهنی شیوه‌ای بیابد. این شیوه گونه‌ی دیگری از تک گویی نمایشی بود.

تصور کنید که در انتهای «آخرین دوشس من» (۱۸۴۲)، که یکی از مشهورترین اشعار براونینگ است، فاش شود که دوک در کاخ خویش نیست و تصویر نقاشی شده‌ی همسر سابق‌اش را به فرستاده‌ی مردی که قرار است به زودی پدرزن آینده‌اش بشود، نشان نمی‌دهد. تصور کنید که او در واقع تنها است و به عنوان مثال، در کالسکه‌ای نشسته است که او را به ملاقات فرستاده می‌برد. باز هم تصور کنید هر آن چه که در شعر رخ داده حاصل تخیلات

Archive of SID
www.SID.ir

اوست و مکان حقیقی داستان کاخ فرارا نیست، بلکه کالسکه است، و دوک پیش از ملاقات فرستاده به سناریویی می‌اندیشد و نقشی را تمرین می‌کندکه قرار است در ملاقات با فرستاده ایفا کند. چنین تصوری شعر را از دو جنبه دچار تغییرات اساسی می‌کند. از آن جایی که دوک در تنهایی سخن می‌گوید و مخاطبی واقعی، که نسبت به او واکنش نشان بدهد، وجود خارجی ندارد، فرم شعر را دیگر نمی‌توان تک‌گویی نمایشی خواند. خواننده‌ی شعر دیگر با واکنش ناگهانی دوک به پرسش نماینده مواجه نخواهد بود. بلکه با صحنه‌ای از پیش طرح ریزی شده روبرو خواهد بود که شخصیتی خودآگاه آن را خلق کرده است. دوم آن که در تاویل شخصیت دوک تاکید اصلی بر خوانشی است که دوک از شخصیت خویش دارد زیرا او خود کارگردان نقش خویش است به عبارت دیگر، تصمیم به ایفای نقشی بدین سیاق و نه عمل ایفای نقش، باعث«خلق و افزایش بحران» می شود. پس داوری بیشتر متکی به ساخت روانشناختی شخصیت دوک است تا مشاهده‌ی عمل او، زیرا ساخت روانشناختی دوک تعیین می کند که چه نقشی بیافریند: این نمونه‌ای است از «عمل در شخصیت به جای شخصیت در عمل». منظور آن نیست که شیوه‌ی معمول تاویل تک‌گویی نمایشی به کلی کنار گذاشته شده است. این شیوه در شرایط ممکن قابل به کارگیری است، یعنی زمانی که احتمال دارد دوک در موقعیتی که خویش خلق کرده و نقش موقتی که بازی می‌کند چنان غرق شود که کنترل وضعیت از دستش خارج شود و اهداف اولیه‌ی خویش را فراموش کند. در چنین موقعیتی او چنان عمل خواهد کرد که گویی فضای داستان حقیقی است.

شعری که از این شیوه بهره جسته است «آخرین دوشس من» نیست، بلکه شاهزاده *هوهن اشتیل- شوانگاو، منجی جامعه* (۱۸۷۱) است. این شعر نظر براونینگ را نسبت به ناپلئون سوم بیان می‌کند. نزدیک به انتهای شعر آشکار می‌شود که مکان شاهزاده اتاقی در میدان لستر نیست و او، در حقیقت، مشغول سخن گفتن با خانمی که به تازگی ملاقات کرده درباره‌ی خود و شغل خویش نیست؛ بلکه در واقع گوینده شعر در قرارگاه خویش در پاریس («رزیدانتس»)، تنها و در حال گرفتن تصمیمی بسیار مهم درباره‌ی مسئله‌ای حکومتی (که خواننده می داند همین تصمیم سقوط او را سبب خواهد شد) است و تا نزدیک صبح با خودش حرف می‌زده است. بنابراین شعر تک گویی نمایشی در معنای معمول آن نیست؛ بلکه تنها گویی است در لباس مبدل تک‌گویی نمایشی که این کار با وانمود به حضور مخاطبی واقعی صورت گرفته است.

Archive of SID

www.SID.ir

براونینگ با به کارگیری چنین لباس مبدلی نه تنها به «عمل در شخصیت» (که ویژگی تنها گویی است، زیرا عمل درونی شده) اجازه‌ی ظهور می دهد، بلکه امکان حضور نقش‌ها و شخصیتهای متفاوت را در یک شعر به وجود می آورد، زیرا شاهزاده آزاد است تخیل خویش را به کار گیرد تا هر فضایی را که می‌خواهد خلق کند یا هر نقشی را که مایل است بازی کند. کشمکش میان « عمل در شخصیت» و «حوادث که تمهیدات برونی نمایشی هستند»، که به شکست نمایشنامه‌های براونینگ انجامید، از میان بر داشته می شود. شاهزاده از فرم تک گویی نمایشی بهره می جوید تا نقشها، دیدگاه ها، وفضاهای خیالی خویش را خلق و ایفا کند ـ تک گویی نمایشی فرمی ایده‌آل برای این منظور است ـ و عوامل ذکر شده نیز به نوبه‌ی خود «احوال روحی رو به اوج و در حال تحول» داخل نمایشنامه را نشان می‌دهند. پس تنها گویی شاهزاده را براونینگ می نویسد؛ وانمود به تنها گویی نمایشی مانند نمایشنامه ای است که شاهزاده در خیال خویش می پروراند.

ویژگی اصلی چنین تنها گویی نمایشی آن است‌که خواننده را قادر می سازد سخنگو را در دو قالب متفاوت مشاهده و داوری کند. در تنها گویی، سخنگو افکار و احساسات خویش را در تنهایی به زبان می آورد. او را از منظر خودش می بینیم و ناگزیریم نظرها و تحلیل او از خویشتن را ـ مگر آن که نشانه هایی در شعر موجود باشد حاکی از به توهم دچار بودن سخنگو در مورد خویشتن ـ صادقانه و حقیقی تلقی کنیم (تا اندازه ای که در حد توانایی بشر است). در تک گویی نمایشی، سخنگو با مخاطب یا چند شنونده در تعامل است. او را به گونه ای می بینیم که خود تمایل دارد دیده شود و بنابراین میزان صداقتش در گفته و عمل متفاوت است. این امر در مورد گفته و عمل تنها گوی صادق نیست. رابرت لنگبام معتقد است که ویژگی های اصلی تنها گویی تاملات درونی و خود تحلیل گری هستند زیرا موضوع تنهاگویی خود است.

> از آنجایی که صحبت کردن از خود الزاما موضعی بیطرفانه می طلبد، تنها گوی باید خویش را از منظری عام بنگرد. بیان صرف اندیشه و احساس کافی نیست بلکه او باید اندیشه ها و احساسات خویش را از دید یک مشاهده‌گر بیان کند؛ زیرا تلاش دارد چنان که خواننده او را درک می کند، خویش را بفهمد ـ درکی عقلانی با ربط دادن افکار و احساساتش به حقایق عام. (Langbaum 1957: 146)

Archive of SID
www.SID.ir

در مقابل، در تک گویی نمایشی، از آنجایی که سخنگو در موقعیتی تعاملی قرار گرفته است، فاش سازی های ناخودآگاه و تصادفی سرنخی واقعی برای کشف شخصیت سخنگو هستند.

> تنهاگوی با حقیقت سروکار دارد وسعی‌دارد زاویه دیددرست را بیابد، ولی سخنگوی تک‌گویی نمایشی با زاویه دیدی تثبیت شده می‌آغازد و با صحت آن سر و کاری ندارد، بلکه می‌خواهد با آن بر دنیای برون تاثیر بگذارد. معنای تک گویی با آن چه که تک گوی فاش و درک می کند یکسان است. عقلانیت عبارت شاعرانه در حد عقلانیت سخنگووتوانایی او درنگرش کلی به مسائل است. اما معنای تک‌گویی نمایشی در عدم توازنی است که میان آنچه سخنگو فاش می‌کند و درک او وجود دارد. درک زاویه‌ی دید سخنگو با توصیف این زاویه‌ی دید توسط خود سخنگو به دست نمی‌آید بلکه به طور غیر مستقیم محدودیتها و تحریفهای دید او را به داوری می‌نشینیم و از خلال آن چه که او میبیند به درک می‌رسیم. (Langbaum, 1957:146)

از آنجایی که شاهزاده مشغول مرور زندگی و شغل خویش است، فضایی تخیلی به او فرصت خواهد داد که در توجیه خویش بکوشد اما فضای واقعی و منزوی شعر امکان تحلیلی از خود را فراهم می آورد که تا اندازه ای صادقانه است. چنین تحلیلی از خود در حضور مخاطب امکان‌پذیر نخواهد بود. به علاوه باید بدانیم که بازی های کلامی و عدم تمایل طبیعی بشر به پذیرش جرم و خطا موقعیتی پیچیده را به وجود می آورند. از جانبی شاهزاده ادعا می کند که،

> باید حقیقت محض را به تو بگویم
> که سخنی غیر از آن نخواهد ارزید به دود سیگاری
> که به خاطر این داستان حرام میشود.
> [۲۸۹-۹۱]

ازجانب دیگر براونینگ دررابطه با این شعر گفته‌است که «در تنها گویی شخص از ذکر مقاصد نیک خود بیشترین بهره را می‌برد و آن ها را بهترین توجیه اعمالش می‌داند - بسیار ورای آن چه با چشم می توان دریافت» (Hudson, 1965:167). عمل نمایشی شعر که توجه خواننده را

Archive of SID
www.SID.ir

معطوف به خود نگاه می‌دارد اجرای کلامی خارق العاده‌ای است از سیاستمداری به غایت ظریف بین که در ساعات واپسین روز غرق در خاطرات درناک و تردیدهای ناخوشایند است.

این قالب دوگانه را از همان ابتدای شعر می‌توان مشاهده نمود، اما چون قالب جدیدتر در لباس مبدل ظاهر شده است، خواننده به احتمال بسیار در خوانش نخست متوجه آن نخواهد شد.

روزهای بهتری را دیده ای عزیزم؟ من نیز هم –
و همچنین روزهایی بدتر را، چون آن روزها غنچه دهانی مثل تو
به شیرین زبانی نمی پرداخت «ای کاش مرا می شناختی؟» خوب،
می گویند خردمندان نیز گاهی همین آرزو را کرده اند
و آرزو کرده اند و در ازای رنجهایشان به دردسر افتاده اند.
فرض کن اودیپ من بالاخره کمین کرده باشد
با کلاه لبه گرد و کرینولین،
و تقریبا دیروقت در میدان لستر ابوالهول را بقاپد؟
یا شایدتر اگر ابوالهول در سن پیری و فرزانگی،
که دیگر از زدن گردن مردمان نادان ذله شده
و بر پاسخ درست به معمای خویش حسود –
حسود که حقه‌ی زیرکانه ای که به کار می آمد
روزی مشمول عدالت شود و یا قرار بدهندش در زمره‌ی
چوب های زیر بغل، انبرکها و ابزار احضار روح دوستمان؛ هوم –
می گویم، اگر ابوالهول که روزی مخوف می شمردندش،
(چون شب نزدیک است و شن ها زیاد می شوند،
و زمزمه‌ی صحرا به پیشگویی بدل می شود)
دلش بخواهد که همه چیز را به کورینت بگوید چه؟
کورینت آفتابی و نه تیبز تیره و ملال آور، به خاطر لئیس،
که مرا پیر نمی بیند، و از بینی ام خوشش می آید،
و شصت سالگی مرد را آغاز جوانی اش می داند؟
بسیار خوب! چنین خواهد بود! فاش کردن خودم!
اما گوش کن، چون باید با هم همکاری کنیم؛
من چای نمی نوشم: اجازه بده سیگار برگ بکشم.

Archive of SID
www.SID.ir

از همان ابتدا نیز براونینگ بر این پنداشت تاکید می‌ورزد که شاهزاده مشغول ساخت صحنه‌ای (تک‌گویی نمایشی) برای طرح دفاعیه‌ی خویش است. در واقع، شاهزاده نویسنده، کارگردان، بازیگر، و تماشاگر خویش است. او تک گویی خویش را می نویسد و کارگردانی میکند و همه نقشها را هم خودش بازی می کند. در ابتدا او را می‌بینیم که تصمیم می‌گیرد از چه سخن بگوید و مشغول انتخاب نقش ها و مکان داستان است. وقتی به خودش نقش «ابوالهول» [۸] را می دهد، واضح است که مخاطب او اودیپ [۶] خواهد بود؛ اما تصمیم خویش را تغییر می دهد و لئیس [۱۸] را بر می گزیند. سپس مکان را طبق نقش به «کورینت آفتابی و نه تیبز تیره و ملال آور» تغییر می دهد [۱۹].

توانایی شاهزاده در بازیگری، اجرای نقش و ابراز احساسات مختلف، نیز از همان ابتدا قابل مشاهده است. ویژگی قطعه‌ی آغازین تغییرات سریع و مستمر حالات عاطفی و لحن است: همدردونگران [۱]؛ خود سرزنش‌گر؛ جذاب، تعارف‌آمیز، حاکی ازشیطنت با گفتن «شیرین زبانی» [۳-۲]؛ خوش صحبت؛ استهزاگر و اندیشناک [۶]؛ خود تمسخرگر و شیطنت آمیز [۸-۷]؛ شوخ [۹]؛ جدی، خشمگین، و تهدید کننده [۱۵-۱۰]؛ موقر، شاعرانه، و اهل تامل [۱۸-۱۶]؛ خوش خلق [۱۹]؛ اهل دلربایی [۲۱-۲۰]؛ هیجان زده، مشتاق، راضی[۲۳] ؛ به گونه ای طنز آمیز دسیسه چین، جذاب [۲۴-۲۳].

هدف شاهزاده دوگانه است و او از هر دو فرم برای رسیدن به این هدف استفاده می‌کند. او به نگرش کلی تنها گویی نیاز دارد زیرا هدفش (و هدف براونینگ) حقیقتا «فاش کردن خودم» است [۲۲]. در این قالب او در «خود تحلیل گری و جدل درونی» افراط می کند. در عین حال ناگزیر است تلاش کند تا اعمال، مقام و مشغله‌ی خویش را طی این بیست و دو سال توجیه کند، پس در خلق فضایی کوشیده (وانمود به تک‌گویی نمایشی) که بتواند در آن دفاعیه‌اش را مطرح کند. با آن که او در واقع تنها است، نسبت به کیفیت مباحثات خویش و میزان تاثیر گذاری آنها بسیار متوجه است. شاهزاده دفاعیه‌اش را به دو دلیل جدی گرفته است. نخست‌آن که ممکن است این دفاعیه روزی جانش را نجات بدهد. این امر با توجه به آینده‌ای احتمالی در نظر گرفته شده که شاهزاده دیگر صاحب قدرت نباشد و با اتهاماتی مواجه بشود. اگر چنان که او در آغاز [۱۲] می‌گوید، احتمال بدهیم که حقه باز باشد یا به دید حقه باز به او نگریسته شود [۱۴-۱۳]، در توضیحات خویش باید نهایت احتیاط را به کار ببرد. پس بهتر و لازم است که برای دفاع از خویش از «زاویه‌ی دید تثبیت شده‌ی» تک گویی نمایشی بهره جوید و لزوما با «با صحت آن سر و کاری نداشته باشد. بلکه بخواهد با آن بر دنیای برون تاثیر بگذارد».

Archive of SID

www.SID.ir

دلیل دوم آن است که یافتن توجیهی مناسب برای اعمالش، همچنین به منزله‌ی تمرینی است برای درک بهتر خویشتن؛ او هم سخنگو است و هم (همراه با خواننده) تماشاگر خویش و علاقه ای ندارد در چشم خویش به صورت یک حقه باز ظاهر بشود. «عدم توازن» بین فاش سازی و درک در مورد شاهزاده نیز مصداق دارد. برخلاف سخنگویان تک گویی‌های نمایشی پیشین، او نیز، به همراه خواننده، آگاه است و «محدودیت ها و تحریف های موجود در آن چه که می‌بیند را به داوری نشسته است».

در چنین فضایی که شاهزاده هم تنهاست و هم تنها نیست تلفیق تنها گویی و تک گویی نمایشیهر دو معیار تاویل به کار می‌آیند. خواننده ناگزیر است دریابد کدام سخن شاهزاده خطاب به خودش و کدام خطاب به لئیس است، و این که هر یک از فاش سازی های تصادفی و ناخودآگاه او تا چه اندازه معتبرند و صحت دارند. شاید تشبیه مقامش به «حقه ای زیرکانه» [۱۲] حس ناامیدی او را برملا می‌کند، و/یا حکایت از آن دارد که در آستانه‌ی سوار کردن «حقه ای» دیگر است. حال که خطراتی که بر سر راهش «کمین» [۶] کرده و او را خواهند قاپید [۷] مضطربش ساخته اند، بدین نتیجه دست یافته که درک درست اعمالش ممکن است تا اندازه ای رهایی بخش باشد. اودیپ و تیبز، که معانی ضمنی ناخوشایندی را برای «ابوالهول» تداعی می کنند، با لئیس و کورینت آفتابی جایگزین شده اند. قابل درک است که یک مرد قادر است با بدکاره‌ی معروف «همکاری» [۲۳] بهتری داشته باشد. ظاهرا او برای محرم اسرار بودن واجد شرایط است زیرا نه تنها «مردمان نادان» [۱۰] بلکه اشخاص خردمند نیز قادر نبوده اند پاسخ معمایی که همان شاهزاده است را بیابند:

«ای کاش مرا می شناختی؟» خوب،
می گویند خردمندان نیز گاهی همین آرزو را کرده اند
و آرزو کرده اند و در ازای رنجهایشان به دردسر افتاده اند.
[۵-۳]

در تکرار «آرزو» و عبارت «گفته شده است» که از سخنگو سلب مسئولیت می‌کند، حسی از لذت تهدید آمیز، حسی از خاطره‌ای دلنشین وجود دارد. اما حس تهدید با شوخ طبعی و استهزای خویشتن همراه شده که تا اندازه ای تنش را خنثی می کند.

Archive of SID
www.SID.ir

این جنبه از شخصیت شاهزاده تا اندازه‌ای توجیهی است برای انتخاب لئیس. او در ابتدا ترجیح داد خود را تا حد ولگردی عامی (با « کلاه لبه گرد و کرینولین» [۷]) پایین بیاورد و شخصی این چنین را بگزیندکه مانند خودش «روزگار بهتری» [۱] را تجربه کرده است. اما واضح است که چنین گزینشی غیر قابل قبول بود، پس او را به یکی از مشهورترین بدکاره های یونان قدیم ارتقا داد که لطافت طبع و جذابیت، و همچنین فاش ساختن دوروئی مشتریان فیلسوف متظاهر به زهد ازعوامل شهرتش بودند. ازآنجایی که گزینش مخاطبی بسیار هوشمند که در تشخیص سخن دروغ استاد باشد، در قالب تنهاگویی صورت گرفته، بسیار محتمل است که شاهزاده خود تحلیلگری و فاش سازی را (حداقل برای خویش) جدی گرفته باشد.

وقتی فرم حقیقی شعر شناخته شد، خواننده باید قادر باشد میان دو فرم تمایز قائل شود. شاهزاده در شعر دو صدا دارد. در قالب تنها گویی صدای خویش را از زبان «ابوالهول»، یکی از سیاستمداران برجسته‌ی زمان خویش، به گوش رسانیده، وضعیت روحی خویش را ابراز نموده و اجرای نمایش خویش را هدایت کرده است. صدای دیگر متعلق به شخصیتی است که برای بازی در تک گویی نمایشی‌اش برگزیده است. او خود نقش خود را بازی می‌کنداما در آینده‌ای که در تبعید خواهد بود و قدرتی نخواهد داشت. او در این قالب شخصیت و فلسفه‌ی سیاسی خویش را مورد بررسی قرار داده است. دو قالب از یکدیگر قابل تمییزند. تک گویی نمایشی تشخیص پذیر است، زیرا در طول شعر شاهزاده به توهم حضور شنوندگان ادامه می دهد. بخش پایانی شعر به وضوح تنها گویی است، زیرا شاهزاده فاش می کند که هنوز در«رزیدانتز» است، نه در میدان لستر،/ تنها» [۶-۲۱۳۵]. آغاز شعر نیز باید رمز آلود باشد تا وانمود کردن های شاهزاده موثر واقع شوند. شعر با مکالمه‌ی شاهزاده با زنی در اتاقی در میدان لستر آغاز می شود. اما در خط ششم «فرض کن اودیپ من» موقتا به پاریس میرود (خواننده ممکن در خوانش اول متوجه این نکته نشود): مخاطب این خط بدکاره نیست زیرا او نمی‌داند اودیپ، ابوالهول یا لئیس چه کسانی بوده‌اند؛ و «قاپیدن» [۸] گستاخانه است. وقتی شاهزاده به این نتیجه می رسد که «عدالت باید در مورد «حقه‌ی زیرکانه» [۱۲] اجرا شود» [۱۳]، صحنه به اتاق هتل بازمی گردد [۲۲]. تغییر مخاطب مانند «کناره گویی» نمایشی است که تماشاگران مورد خطاب آنند، اما از آنجایی که شاهزاده تنهاست، در حرکت از تک گویی نمایشی به تنها گویی و برعکس، مورد خطابش خودش است. چون شعر تنها گویی است ابتدا باید چنین بیانگاریم که تمایل شدید شاهزاده به فاش سازی خویش صادقانه است. پس در قالب تنهاگویی اظهارات و نتیجه گیری های او در آغاز و پایان شعر را باید حقیقت بدانیم، اما

Archive of SID

www.SID.ir

حقیقتی که او از منظر خویش می بیند. به همین ترتیب فاش سازی شخصیت نیز باید حقیقت قلمداد شود و نه چون شخصیتی خیالی که شاهزاده ساخته است.

زمانی که شاهزاده در قالب تک گویی نمایشی است، تاویل دشوار می شود. شیوه‌ی معمول تاویل تک‌گویی های نمایشی براونینگ آن است که بر اساس سخنان طبیعی و واقعی سخنگو در موقعیتی تعاملی به دنبال نشانه های عدم صداقت و فاش سازی های تصادفی شخصیت بگردیم. این شیوه را نمی توان به تمامی در این شعر به کار برد زیرا موقعیت واقعی نیست. منظورم آن نیست که شاهزاده به عمد دروغ می گوید، بلکه معتقدم او قادر است فضا و محتوای نمایش را به گونه ای در دست بگیرد که ناگزیر به دروغ گویی یا سفسطه نشود. او استدلالهای مخالف منتقدانش را بر می‌گزیند و تعیین می‌کند مباحث مخالف ایشان تا چه اندازه ادامه پیدا کنند. اوست که انتخاب می‌کند خود را برای یک بدکاره فاش کند و نه، به عنوان مثال، برای سیاستمداری دیگر. پس به نظر می رسد که باید شاهزاده را در تک گویی نمایشی‌اش نیز صادق بدانیم. پس تک گویی نمایشی ابزاری است در دست او برای ابراز خویشتن در چهارچوبی کاربردی. خواننده ناگزیر است بر این اساس پیش برود که شاهزاده در شرح جزء به جزء آرا، اهداف و اعمال خویش صادق است. دلیلی ندارد که شاهزاده (و براونینگ و خواننده) خود را به دردسر بیاندازند و آن‌چه که شاهزاده از ابتدا غیر واقعیت می شمرده است را تحلیل کنند. وجود سخنگویی که حقیقتاً به صداقت آرا و اعمال خود توجه دارد، ارزش اثر را بسیار بالا می برد، در مقابل سخنگویی که صرفاً نگران آینده‌ی خویش است.

دو مثال شیوهٔ تحلیل این فرم جدید را به خواننده نشان خواهدداد. یکی از مواردی که می‌توان تا حدودی شیوه‌ی تاویل تک‌گویی نمایشی را درمورد شاهزاده به‌کاربرد، زمانی است که زبان شاهزاده آکنده از احساسات قوی می‌شود، گویی که از واکنش عاطفی حقیقی ناشی شده و جزئی از عمل نیست. در مواقعی به نظر می‌آید که شاهزاده چنان درگیر ارائه‌ی دفاعیه‌ای قابل توجیه است که از ضوابطی که برای تک‌گویی نمایشی‌اش در نظر گرفته غافل شده است. او «حکومت می کنم و نظم می بخشم» [۴۶۵] را به زمان حال گفته و سپس فراموش کرده که قراراست در تبعید باشد. درخط ۲۹۱ به لئیس اشاره‌کرده، اما چهارده خط بعد ناگهان در مواجه با مخالفان قرارگرفته است ـ مردم خردمند و نادان ابتدای شعر که قادر به درک او نبوده‌اند. اعمال او هنوز «سر درگم می‌کنند تو را که چشمی می‌خواهی برای کاویدن» [۳۰۵]. حاضران از لئیس به «توای مرد باایمان» [۴۸۴]، «تو ای مرد بی‌ایمان» [۴۸۸]، «دوستانم» [۶۳۸]، «ماموران سانسور من» [۸۶۷]. تغییرشکل‌داده‌اند. ضمیرشخصی«شما»تا خط ۱۱۹۹ دیگرخطاب به لئیس نیست.

Archive of SID
www.SID.ir

او در پاسخ به «مشاوری» [۸۱۶]، که از سیاست او در قبال ایتالیا انتقاد کرده، عشقش به کشور ایتالیا و جنبش آزادی آن را ابراز می کند:

آه، هنوز ذرات وجودم سر گردانند، سرشار از موسیقی،
آه کشیدن های روح، روزی مال من بود، اکنون مال من است، و مال من
تا ابد! طاق ویران، قنات فروریخته،
زنده با با لرزش های رویش در هم و انبوه
جنگل وحشی، با بذر در شکافهایش، که پیروز میدان است،
و سرور خویش را به تپه ها اعلام می کند!
امتداد زمین درو شده، زمانیکه تنها بادها راه می پیمایند
و واژگانم را بر فراز دریای پوشیده از سبزه می پراکنند
زیر آبی خیره کننده ای که بالای رم غرق در لذت است –
هنوز نشنیده ای – «دوباره ایتالیا باش؟»
و شماها، از چه روی هراس به دلهایتان نفوذ کرده؟
تالار های فرسوده‌ی شورا – که در آن ها چراغی
سیاهی منقطع را سه قدم به پس می راند
از مکانی که ریش سفیدان برای جدل دور هم جمع شده اند.
[۸۳۴-۴۷]

او با ابراز عشق به ایتالیا در این قطعه از شعر تاکید کرده که از این که پس از رسیدن به قدرت نتوانست به اندازه ای که می‌خواست به ملی گرایان ایتالیایی کمکی رساند، تا چه اندازه سر خورده است: «وقتی بر زمین مستقر شدم، / برای عمل و نه سخن گفتن، یافتم که زمین هوا نبود» [۹۰۲-۰۳]. سرخوردگی ناشی از سازش ناگزیر (حمایت از پاپ – چون فرانسه ملتی کاتولیک بود – بر ضد گاریبالدی و آزادی خواهان جنبش اتحاد ایتالیا که پاپ با آن مخالف بود) در ارجاعات توهین آمیز او به سمت کلیسای کاتولیک گنجانده شده است. تغییر ناگهانی لحن و مورد خطاب از «مشاور» به کشیشان [۸۴۴] ناخودآگاه است – اگر تلخ کامی او عمدی و حساب شده بود، سیاست و ملاحظه در گفتار و لحن خود به کار میبرد.

شیوهٔ تاویل تنها گویی نمایشی از روی بررسی قطعه‌هایی از شعر که در آنها به ماهیت

Archive of SID

www.SID.ir

ساختگی این قالب اشاره شده قابل درک است. این به واسطه‌ی جایگزینی آشکار دو قالب تک گویی و تنها گویی نمایشی با یکدیگر و یا با کمرنگ سازی ملایم مرز بین این دو فرم اتفاق می افتد. شاهزاده حین تک گویی تنها یک بار به تنها گویی پرداخته که دلالت بر اهمیت آن لحظه دارد. این امر زمانی رخ داده که او مشغول به ابراز احساسات خویش برای مردم عامی است، «آه، هزاران خموش که به صدای بلند با من سخن گفتند» [۷۴۰]. او مدعی است که عشق حقیقی او به انسانیت یکی از دلایلی است که تصمیم گرفت ناجی جامعه باشد. او جامعه را به معبدی تشبیه می کند

که در آن صفی طولانی پیچان بود
از قدرت و زیبایی ها، تمامی دستاوردهای زمین،
قدرت بشر که پیکار کرد و بر انداخت -
عشق بشر، اگر چه ضعیف بود، قدرت را توفیق داد -
غریزه ای که فریاد زد «من از خدا آمده ام!»
[۶۲-۶۵۸]

با آن که زبان این قطعه به همان پر احساسی و عمق زبانی است که در رابطه با ایتالیا به کار برده است، این قطعه دنباله‌ی وفقه‌ی اخطار آمیزی (وقفه‌ی کارگردانی) است که شاهزاده ایجاد کرده است. پیش از ورود به قطعه‌ای که در آن به گزافه گویی پرداخته، ناگهان با خود شروع به سخن گفتن می کند:

چنین بود تکلیفی که بر دوشم نهادند، چنین بود پایانم.

و حال این که چگونه به آن جا رسیدم. آه اطمینان -
با هم بمانیم یا مصاحبت یکدیگر را ترک گوییم؟
لحظه ای حیاتی است! « پایانم این چنین بود؟»
البته؛ مگر غیر از این هم امکان دارد؟
[۶۴۸-۵۲]

Archive of SID
www.SID.ir

شاهزاده به نقطه ای از مباحثهٔ خویش رسیده که ناگزیر است توضیح دهد چرا «چنین پایانی» را سرانجام کار خویش می‌داند، وبه خود هشدار می‌دهد که برای قانع کننده بودن مباحثاتش تفهیم این نکته حائز اهمیت بسیار است. او برای تفکر درباره ی «چگونه به آن جا رسیدم» مکث می‌کند. این لحظه «لحظه ای حیاتی» است زیرا ضروری است که در این لحظه قانع کننده به نظربرسد. هرچه باشد عواطف اجتماعی او، یعنی تصمیمش به نجات جامعه، باعث عهدهای شکسته، مرگها و تبعیدها شده. او خویش را به داشتن اعتماد به نفس ترغیب می‌کند و با همین روحیه ادامه می‌دهد: «پایانم این چنین بود»؟ / البته». کنارگفت نمایشی به گونه‌ای موثر او را مسلط بر روند شرح مسائل نشان می‌دهد و حاکی از آن است که، در آن لحظه، از لحاظ عاطفی سازش نکرده است. احساسات او در قبال بشریت و جامعه هر چه که باشند، نمی‌توان با اطمینان این قطعه را نمونه‌ی افشاگری تصادفی قلمداد کرد.

قطعه ای که در آن هر دو قالب به طور موقت تلفیق شده اند، کنارگفت نمایشی دیگری است. این قطعه را می توان، با کمی چاشنی شیطنت، خطاب به لئیس دانست. اما شاهزاده، در اینجا دیگر، بر مباحث خویش کاملا متمرکز شده و به طور لحظه ای او را فراموش کرده است. وقتی در قبال سیاست‌های ظاهرا در نوسانش با مخالفت روبرو می‌شود، پاسخ خویش را با این مقدمه آغاز می کند،

خوب، میدان لستر رزیدانتز نیست:
به جای شانه بالا انداختن، و دوست را
گوش نسپرده، با چشمکی به پلیس تحویل دادن -
پاسخ خواهم داد با پرسشی، چنین است رسم خرد.
[۸۰۶-۰۹]

معنای تلویحی این قطعه آن است که زمانی که شاهزاده دارای قدرت بود، برای آن که از پس انتقادات برآید منتقدان را از میان بر می داشت و این امری عادی محسوب می شد. در سراسر تک گویی شاهزاده بسیار کوشیده تا حسن نیت خویش را به منتقدان و دشمنان خویش نشان دهد، پس چنین اعتراف بی پرده ای به عواطف و عملکرد واقعی اش در دفاعیه‌ی او جایی ندارد مگر آن که تنها باشد. در چنین لحظه ای مرز میان فضای واقعی و خیالی شعر کمرنگ شده و فاش سازی حقیقی شخصیت صورت گرفته است.

Archive of SID
www.SID.ir

علیرغم موفقیت شاهزاده در نفوذ به اعماق فضای خیالی خویش، واقعیت آن است که او درموقعیت تعاملی واقعی حضور ندارد - *اوست* که پرسشهایی را برگزیده، پرسیده و سپس بدانها پاسخ داده است. کدام افشاگری حقیقتاً تصادفی و ناخودآگاه و کدام نمونه‌ی دیگری از زیرکی شاهزاده است؟ علی رغم ادعا به خود افشاگری، او چه اندازه از گفته‌های خویش را واقعا باور دارد و خواننده چطور می تواند این دو را تمییز دهد؟ تنشی که به واسطه‌ی امکان بروز ناسازگاری در استفاده از هر دو فرم به طور همزمان ایجاد می‌شود - میان در حضور «تماشاگران» حقیقتاً صادق به نظر رسیدن و صداقت در تاملات تنهایی- عاملی است که «بحران را به پیش می برد» و به اعتراف شاهزاده در پایان شعر می‌انجامد. خواننده که در تلاش نخست خویش (توسط شاهزاده و براونینگ) گمراه شده و شعر را تک گویی نمایشی تلقی کرده است، اکنون ناگزیر است دوباره با سری جدیدی از قوانین تاویل تلاش خویش را آغاز کند، زیرا ، برای نخستین بار، با سخنگویی روبرو شده است که تعمداً از ویژگی‌های تک‌گویی نمایشی به سود خویش بهره می‌جوید.

References

Hudson, Gertrude R. *Browning to His American Friends: Letters between the Brownings and James Russell Lowell*. London: Bowes & Bowes, 1965.

Kelley, Philip and Ronald Hudson. *The Brownings' Correspondence*. Winfield: Wedgestone Press, 1984.

King, Roma A. *The Focusing Artifice*. Athens: Ohio University Press, 1968.

Langbaum, Robert. *The Poetry of Experience*. Chicago: Chatto & Windus, 1957.

Trewin, John C. *The Journal of William Charles Macready: 1832–1851*. London: Longman, 1967.

Woolford, John and Daniel Karlin. *The Poems of Browning*. London: Longman, 1991.

Archive of SID
www.SID.ir