

تحول تازه در فرم تک‌گویی نمایشی

* کیان سهیل

چکیده

رابرت براونینگ حس تشخیص نمایشی بسیار قوی داشت، ولی علاقه او ترسیم ناسازگاری‌های درونی یک شخصیت بود - به گفته خودش: «عمل در شخصیت، بجای شخصیت در عمل». متأسفانه نمایش تضاد درونی برای صحنه‌تئاتر مناسب نیست، و اجراهای نمایشنامه‌های براونینگ، به دلیل افزونی سخن نسبت به عمل، موفق نبود. او فرم دلخواه خود را تک‌گویی نمایشی یافت، که به او امکان خلق شخصیت‌های مؤثر و پیچیده را می‌داد. بعد از خلق بهترین تک‌گویی‌های نمایشی در ادبیات، او با اختراع تک‌گویی که در آن سخنگو، بر خلاف تک‌گویی‌های نمایشی قبلی، در یک موقعیت واقعی نیست، بلکه خود را در موقعیتی خیالی مجسم می‌کند که در آن سخن می‌گوید، خصوصیات روان‌شناختی و نمایشی این فرم را بهبود بخشید. در حالی که در گذشته افشا شخصیت متکی بر واکنش‌های 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 حرف‌های سخنگو در حالتی که سخنگو تنها است و، بسان تنها گویی، به بیان افکار واقعی می‌پردازد، بنا نهاد؛ 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.

براونینگ در تک‌گویی‌های نمایشی‌اش به نقطه‌ی اوج هنر شاعری خویش رسید. بهترین این تک‌گویی‌ها بررسی‌های 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 اطنا ب کلام خودکاوانه‌ی گوینده دارد. تک‌گویی نمایشی راه‌گیزی بود که براونینگ را قادر ساخت حس تشخیص نمایشی‌اش را با بینش روان‌شناختی خدادادی خویش بیامیزد. نظر عموم محققان بر آن است که براونینگ در شاهکار خویش، *حلقه و کتاب* (۱۸۶۸-۹) هنر تک‌گویی نمایشی را به حد‌اعلای 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 تک‌گویی 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 تک‌گویی 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 می‌گذارد.
سوریلو [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 همیشه نمایشی باشد و گفته‌های بسیار اشخاص خیالی بسیار و نه گفته‌های خودم»، که از آن پس نگاشته‌ام» (Woolford 1991: 20).

براونینگ استعداد زیادی در فاش ساختن نیت سخنگویان اشعارش داشت و این کار را با کمک «گفته‌ها» نشان انجام می‌داد - 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 سمع‌کننده‌ای 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 تأکید 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 نظر، به جای استفاده از حوادث که تمهیدات برونی نمایشی هستند، مبادرت به ترسیم نسبتاً دقیق احوال روحی رو به اوج و در حال تحول نموده‌ام و به تجربه دریافته‌ام که عامل تعیین‌کننده و موثر بر این احوالات را عموماً تنها از روی آثارش می‌توان تشخیص داد و اگر کاملاً 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 کاملاً 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)

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 «مستقیمی با اجرای بر صحنه سرو کار» داشتند. تاکید بر فرآیندهای ذهنی و احوال روحی شخصیتها در زندگی بخشیدن به این شخصیتها عملکردی موثر داشت، اما به نوبه خود به خلق مکالماتی عاری از هیجان و طرح داستانی کسالت آور منجر شد. ویلیام مک ردی، بازیگر مشهور تئاتر، به براونینگ نمایشنامه ای 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 مستقیمی 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 می رسد تنها نتیجه‌ی این انحلال ایجاد در دسر برای استرافورد و تمهیدات او باشد. کمبود قوه‌ی داورى نویسنده و ظرافت در تمام نوشته به چشم می خورد. ای کاش پایان می یافت! حتما با شکست مواجه خواهد شد و 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. در نمایشنامه بعدی به نام *بازگشت دروسها* (۱۸۴۳) او سعی نمود مشکل را (یا تلقی خویش از این مشکل را) با خلق فضایی بیگانه و رازآلود و وقوع مرگ و میر روی صحنه حل نماید. او به مک ردی گفت:

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

در این نمایشنامه، علیرغم وجود درونمایه‌های قوی طغیان و گناه، عمل کماکان پی‌آمد شخصیت است و در نتیجه از اهمیت کمتری برخوردار است - قهرمان زن در اثر غلیان احساسات خویش دار فانی را وداع می‌گوید (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 صحنه‌سازی او حاصل نشد.

براونینگ قادر به درک نقاط ضعف نمایشنامه‌های اجرائی خویش و مشکلات اجرایی تنها‌گویی‌های طولانی نبود. او متوجه نبود که به نمایش در آوردن تضادهای درونی، و ذهن را صحنه‌ی وقوع حوادث قرار دادن از لحاظ نمایشی خسته‌کننده 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 پی‌برد زیرا دیگر نمایشنامه‌ی اجرایی ننوشت، بلکه سه دهه‌ی دیگر عمرش را وقف شعر کرد و سرانجام موفق شد برای نمایشی ساختن اعمال ذهنی شیوه‌ای بیابد. این شیوه‌گونه‌ی دیگری از تک‌گویی 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

اوست و مکان حقیقی داستان کاخ فرارا نیست، بلکه کالسکه است، و دوک پیش از ملاقات فرستاده به سناریویی می‌اندیشد و نقشی را تمرین می‌کند که قرار است در ملاقات با فرستاده ایفا کند. چنین تصویری 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» می‌شود. پس داوری بیشتر متکی به ساخت روانشناختی شخصیت دوک است تا مشاهده‌ی عمل او، زیرا ساخت روانشناختی دوک تعیین می‌کند 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 هومن/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 اتاکی 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 می‌داند همین تصمیم سقوط او را سبب خواهد شد) است و تا نزدیک صبح با خودش حرف می‌زده است. بنابراین شعر تک‌گویی 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.

براونینگ با به کارگیری چنین لباس مبدلی نه تنها به «عمل در شخصیت» (که ویژگی تنها گویی است، زیرا عمل درونی شده) اجازه‌ی ظهور می‌دهد، بلکه امکان حضور نقش‌ها و شخصیت‌های متفاوت را در یک شعر به وجود می‌آورد، 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 می‌شود. شاهزاده از فرم تک‌گویی نمایشی بهره می‌جوید تا نقشها، دیدگاه‌ها، و فضاها، خیالی خویش را خلق و ایفا کند - تک‌گویی نمایشی فرمی ایده‌آل برای این منظور است - 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 می‌نویسد؛ وانمود به تنها گویی نمایشی مانند نمایشنامه‌ای است که شاهزاده در خیال خویش می‌پروراند.

ویژگی اصلی چنین تنها گویی نمایشی آن است که خواننده را قادر می‌سازد سخنگو را در دو قالب متفاوت مشاهده و داوری کند. در تنها گویی، سخنگو افکار و احساسات خویش را در تنهایی به زبان می‌آورد. او را از منظر خودش می‌بینیم و ناگزیریم نظرها و تحلیل او از خویشتن را - مگر آن که نشانه‌هایی در شعر موجود باشد حاکی از به توهم دچار بودن سخنگو در مورد خویشتن - صادقانه و حقیقی تلقی کنیم (تا اندازه‌ای که در حد توانایی بشر است). در تک‌گویی نمایشی، سخنگو با مخاطب یا چند شنونده در تعامل است. او را به گونه‌ای می‌بینیم که خود تمایل دارد دیده شود و بنابراین میزان صداقتش در گفته و عمل متفاوت است. این امر در مورد گفته و عمل تنها گویی صادق نیست. رابرت لنگبام معتقد است که ویژگی‌های اصلی تنها گویی تاملات درونی و خود تحلیل‌گری هستند زیرا موضوع تنها گویی خود است.

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

در مقابل، در تک‌گویی نمایشی، از آنجایی که سخنگو در موقعیتی تعاملی قرار گرفته است، فاش‌سازی‌های ناخودآگاه و تصادفی سرنخی واقعی برای کشف شخصیت سخنگو هستند.

تنهاگویی با حقیقت سروکار دارد و سعی دارد زاویه دید درست 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 برون‌تأثیر بگذارد. معنای تک‌گویی با آن چه که تک‌گویی فاش و درک می‌کند یکسان است. عقلانیت عبارت شاعرانه در حد عقلانیت سخنگو و توانایی او در نگرش 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 می‌آورد که تا اندازه‌ای صادقانه است. چنین تحلیلی از خود در حضور مخاطب امکان‌پذیر نخواهد بود. به علاوه باید بدانیم که بازی‌های کلامی و عدم تمایل طبیعی بشر به پذیرش جرم و خطا موقعیتی پیچیده را به وجود می‌آورند. از جانبی شاهزاده ادعا می‌کند 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.

[۹۱-۲۸۹]

از جانب دیگر براونینگ در رابطه با این شعر گفته است که «در تنها گویی شخص از ذکر مقاصد نیک خود بیشترین بهره را می‌برد و آن‌ها را بهترین توجیه اعمالش می‌داند - بسیار و رای آن چه با چشم می‌توان دریافت» (Hudson, 1965:167). عمل نمایشی شعر که توجه خواننده را

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 دیده‌ای عزیزم؟ من نیز هم -
و همچنین روزهایی بدتر را، چون آن روزها غنچه دهانی مثل تو
به شیرین‌زبانی نمی‌پرداخت «ای کاش مرا می‌شناختی؟» خوب،
می‌گویند خردمندان نیز گاهی همین آرزو را کرده‌اند
و آرزو کرده‌اند و در ازای رنجهایشان به دردمس افتاده‌اند.
فرض کن اودیپ من بالاخره کمین کرده باشد
با کلاه لبه‌گرد و کرینولین،
و تقریباً دیروقت در میدان لستر ابوالهول را بقاپد؟
یا شایدتر اگر ابوالهول در سن پیری و فرزانی،
که دیگر از زدن مردمان نادان ذله شده
و بر پاسخ درست به معمای خویش حسود -
حسود که حقه‌ی زیرکانه‌ای که به کار می‌آمد
روزی مشمول عدالت شود و یا قرار بدهندش در زمره‌ی
چوب‌های زیر بغل، انبرکها و ابزار احضار روح دوستان؛ هوم -
می‌گویم، اگر ابوالهول که روزی مخوف می‌شمردندش،
(چون شب نزدیک است و شن‌ها زیاد می‌شوند،
و زمزمه‌ی صحرا به پیشگویی بدل می‌شود)
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 نمی‌بیند، و از بینی‌ام خوشش می‌آید،
و شصت سالگی مرد را آغاز جوانی اش می‌داند؟
بسیار خوب! چنین خواهد بود! فاش کردن خودم!
اما گوش کن، چون باید با هم همکاری کنیم؛
من چای نمی‌نوشم: اجازه بده سیگار برگ بکشم.

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 تک‌گویی خویش را می‌نویسد و کارگردانی میکند و همه نقشها را هم خودش بازی می‌کند. در ابتدا او را می‌بینیم که تصمیم می‌گیرد از چه سخن بگوید و مشغول انتخاب نقش‌ها و مکان داستان است. وقتی به خودش نقش «ابوالهول» [۸] را می‌دهد، واضح است که مخاطب او اودیپ [۶] خواهد بود؛ اما تصمیم خویش را تغییر می‌دهد و لئیس [۱۸] را بر می‌گزیند. سپس مکان را طبق نقش به «کورینت آفتابی و نه تیبز تیره و ملال آور» تغییر می‌دهد [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 از شیطننت با گفتن «شیرین زبانی» [۲-۳]؛ خوش صحبت؛ استهزاگر و اندیشناک [۶]؛ خود تمسخرگر و شیطننت آمیز [۷-۸]؛ شوخ [۹]؛ جدی، خشمگین، و تهدید کننده [۱۰-۱۵]؛ موقر، شاعرانه، و اهل تامل [۱۶-۱۸]؛ خوش خلق [۱۹]؛ اهل دلربایی [۲۰-۲۱]؛ هیجان زده، مشتاق، راضی [۲۳]؛ به گونه‌ی طنز آمیز دسیسه چین، جذاب [۲۳-۲۴].

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) حقیقتاً «فاش کردن خودم» است [۲۲]. در این قالب او در «خود تحلیل‌گری و جدل درونی» افراط می‌کند. 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 (و انمود 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. نخست آن که ممکن است این دفاعیه روزی جاننش 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 [۱۳-۱۴]. 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» تک‌گویی نمایشی بهره جوید و لزوماً با «با صحت آن سر و کاری نداشته باشد. بلکه بخواهد با آن بر دنیای برون تاثیر بگذارد».

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 علاقه‌ای ندارد در چشم خویش به صورت یک حقه باز ظاهر بشود. «عدم توازن» بین فاش‌سازی و درک در مورد شاهزاده نیز مصداق دارد. برخلاف سخنگویان تک‌گویی‌های نمایشی پیشین، او نیز، به همراه خواننده، آگاه است و «محدودیت‌ها و تحریف‌های موجود در آن‌چه که می‌بیند را به داوری نشسته است».

در چنین فضایی که شاهزاده هم تنه‌است و هم تنها نیست تلفیق تنها‌گویی و تک‌گویی 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 فاش‌سازی‌های تصادفی و ناخودآگاه او تا چه اندازه معتبرند و صحت دارند. شاید تشبیه مقامش به «حقه‌ای زیرکانه» [۱۲] حس ناامیدی او را برملا می‌کند، و/یا حکایت از آن دارد که در آستانه‌ی سوار کردن «حقه‌ای» دیگر است. حال که خطراتی که بر سر راهش «کمین» [۶] کرده و او را خواهند قاپید [۷] مضطربش ساخته‌اند، بدین نتیجه دست یافته که درک درست اعمالش ممکن است تا اندازه‌ای رهایی بخش باشد. اودیپ و تییز، که معانی ضمنی ناخوشایندی را برای «ابوالهول» تداعی می‌کنند، با لئیس و کورینت آفتابی جایگزین شده‌اند. قابل درک است که یک مرد قادر است با بدکاره‌ی معروف «همکاری» [۲۳] بهتری داشته باشد. ظاهراً او برای محرم اسرار بودن واجد شرایط است زیرا نه تنها «مردمان نادان» [۱۰] بلکه اشخاص خردمند نیز قادر نبوده‌اند پاسخ معمایی که همان شاهزاده است را بیابند:

«ای کاش مرا می‌شناختی؟» خوب،

می‌گویند خردمندان نیز گاهی همین آرزو را کرده‌اند
و آرزو کرده‌اند و در ازای رنجهایشان به دردسر افتاده‌اند.

[۳-۵]

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 شوخ‌طبعی و استهزای خویشتن همراه شده که تا اندازه‌ای تنش را خنثی می‌کند.

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 کربولین» [۷]) پایین بیاورد و شخصی این چنین را بگزیند که مانند خودش «روزگار بهتری» [۸] 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 دورویی مشتریان فیلسوف متظاهر به زهد از عوامل شهرتش بودند. از آنجایی که گزینش مخاطبی بسیار هوشمند که در تشخیص سخن دروغ استاد باشد، در قالب تنهاگویی صورت گرفته، بسیار محتمل است که شاهزاده خود تحلیلی‌گری 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 تک‌گویی نمایشی‌اش برگزیده است. او خود نقش خود را بازی می‌کند اما 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. تک‌گویی نمایشی تشخیص پذیر است، زیرا در طول شعر شاهزاده به توهم حضور شنوندگان ادامه می‌دهد. بخش پایانی شعر به وضوح تنها گویی است، زیرا شاهزاده فاش می‌کند 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 می‌شود. 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 «قاییدن» [۸] گستاخانه است. وقتی شاهزاده به این نتیجه می‌رسد که «عدالت باید در مورد «حقه‌ی زیرکانه» [۱۲] اجرا شود» [۱۳]، صحنه به اتاق هتل باز می‌گردد [۲۲]. تغییر مخاطب مانند «کناره‌گویی» نمایشی است که تماشاگران مورد خطاب آند، اما از آنجایی که شاهزاده تنهاست، در حرکت از تک‌گویی نمایشی به تنها گویی و برعکس، مورد خطابش خودش است. چون شعر تنها گویی است ابتدا باید چنین بیانگاری 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

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

زمانی که شاهزاده در قالب تک‌گویی نمایشی است، تاویل دشوار می‌شود. شیوه‌ی معمول تاویل تک‌گویی‌های نمایشی براونینگ آن است که بر اساس سخنان طبیعی و واقعی سخنگو در موقعیتی تعاملی به دنبال نشانه‌های عدم صداقت و فاش‌سازی‌های تصادفی شخصیت بگردیم. این شیوه را نمی‌توان به تمامی در این شعر به کار برد زیرا موقعیت واقعی نیست. منظورم آن نیست که شاهزاده به عمد دروغ می‌گوید، بلکه معتقدم او قادر است فضا و محتوای نمایش را به گونه‌ای در دست بگیرد که ناگزیر به دروغ‌گویی 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 می‌رسد که باید شاهزاده را در تک‌گویی نمایشی‌اش نیز صادق بدانیم. پس تک‌گویی نمایشی ابزاری است در دست او برای ابراز خویشتن در چهارچوبی کاربردی. خواننده ناگزیر است بر این اساس پیش‌برود 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 دردمر بیاندارند و آنچه که شاهزاده از ابتدا غیر واقعیت می‌شمرده است را تحلیل کنند. وجود سخنگویی که حقیقتاً به صداقت آرا و اعمال خود توجه دارد، ارزش اثر را بسیار بالا می‌برد، در مقابل سخنگویی که صرفاً نگران آینده‌ی خویش است.

دو مثال شیوه‌ی تحلیل این فرم جدید را به خواننده نشان خواهد داد. یکی از مواردی که می‌توان تا حدودی شیوه‌ی تاویل تک‌گویی نمایشی را درمورد شاهزاده به کاربرد، 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 می‌کنم و نظم می‌بخشم» [۴۶۵] را به زمان حال گفته و سپس فراموش کرده که قرار است در تبعید باشد. در خط ۲۹۱ به لئیس اشاره کرده، اما چهارده خط بعد ناگهان در مواجهه با مخالفان قرار گرفته است - 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]، «توای مرد بی‌ایمان» [۴۸۸]، «دوستانم» [۶۳۸]، «ماموران سانسور من» [۸۶۷]. تغییر شکل داده‌اند. ضمیر شخصی «شما» تا خط ۱۱۹۹ دیگر خطاب به لئیس نیست.

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 می‌کند:

آه، هنوز ذرات وجودم سرگردانند، 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 بالرزش های رویش در هم و انبوه
 جنگل وحشی، با بذر در شکافهایش، که پیروز میدان است،
 و سرور خویش را به تپه ها اعلام می‌کند!
 امتداد زمین درو شده، زمانیکه تنها بادهای راه می‌پیمایند
 و واژگانم را بر فراز دریای پوشیده از سبزه می‌پراکنند
 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 می‌راند
 از مکانی که ریش سفیدان برای جدل دور هم جمع شده اند.
 [۴۷-۸۳۴]

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 ملی‌گرایان ایتالیایی کمکی رساند، تا چه اندازه سرخورده است: «وقتی بر زمین مستقر شدم، / برای عمل و نه سخن گفتن، یافتیم 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. شیوه تاویل تنها گویی نمایشی از روی بررسی قطعه‌هایی از شعر که در آنها به ماهیت

ساختگی این قالب اشاره شده قابل درک است. این به واسطه‌ی جایگزینی آشکار دو قالب تک‌گویی و تنها‌گویی نمایشی با یکدیگر و یا با کمرنگ‌سازی ملایم مرز بین این دو فرم اتفاق می‌افتد. شاهزاده حین تک‌گویی تنها یک بار به تنها‌گویی 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 می‌کند

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

با آن که زبان این قطعه به همان پر احساسی و عمق‌زبانی 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 گزافه‌گویی پرداخته، ناگهان با خود شروع به سخن گفتن می‌کند:

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 گوئیم؟
لحظه‌ای حیاتی است! «پایانم این چنین بود؟»
البته؛ مگر غیر از این هم امکان دارد؟
[۵۲-۶۴۸]

شاهزاده به نقطه ای از مباحثه خویش رسیده که ناگزیر است توضیح دهد چرا «چنین پایانی» را سرانجام کار خویش می‌داند، و به 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 نظر برسد. 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 می‌توان، با کمی چاشنی شیطننت، خطاب به لئیس دانست. اما شاهزاده، در اینجا دیگر، بر مباحث خویش کاملاً 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 می‌کند،

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 می‌داشت و این امری عادی محسوب می‌شد. در سراسر تک گویی شاهزاده بسیار کوشیده تا حسن نیت خویش را به منتقدان و دشمنان خویش نشان دهد، پس چنین اعتراف بی‌پرده 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.

علیرغم موفقیت شاهزاده در نفوذ به اعماق فضای خیالی خویش، واقعیت آن است که او در موقعیت 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؟ علی‌رغم ادعا به خود افشاگری، او چه اندازه از گفته‌های خویش را واقعا باور دارد و خواننده چطور می‌تواند 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 می‌برد» و به اعتراف شاهزاده در پایان شعر می‌انجامد. خواننده که در تلاش نخست خویش (توسط شاهزاده و براونینگ) گمراه شده و شعر را تک‌گویی 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.