



درام

س. و. داوسن

ترجمه فیروزه مهاجر



درام

از مجموعه مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری

س. و. داوسن

ترجمه فیروزه مهاجر



نشر مرکز

Drama and the Dramatic
S. W. Dawson
Methuen, 1970
A Persian translation by
Firouzeh Mohajer

Dawson, S. W.

داوسن، س. و

درام؛ از مجموعه مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری / س. و.

داوسن؛ ترجمه فیروزه مهاجر. - تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷

ص. - (نشر مرکز؛ شماره نشر ۴۱۷)

عنوان اصلی:

Drama and the Dramatic

ISBN: 964-305-409-8

۱. نمایشنامه. الف. مهاجر، فیروزه، ۱۳۳۲ - مترجم، ب. عنوان.

۸۰۸/۲

PN ۱۹۹۸

د ۳۲۱ د

/ د ۴ د ۴

۱۳۷۷

۱۳۷۷



درام

س. و. داوسن

ترجمه فیروزه مهاجر

ویرایش: تحریریه نشر مرکز

طرح جلد از بهرام داوری

چاپ اول اسفند ۱۳۷۷، شماره نشر ۴۱۷

چاپ سعدی، ۴۰۰۰ نسخه

کلیه حقوق برای نشر مرکز محفوظ است

نشر مرکز، تهران، صندوق پستی ۱۴۱۵۰-۰۴۱

شابک: ۹۶۴-۳۰۵-۴۰۹-۸ ISBN: 964-305-409-8

۱	مقدمه‌ی ناشر
۳	پیشگفتار
۷	۱ درام، تئاتر و واقعیت
۲۶	۲ زبان و موقعیت
۴۵	۳ عمل و تنش
۵۷	۴ طعن در درام
۶۷	۵ شخصیت دراماتیک و مفهوم ذهنی
۱۰۰	۶ "ارائه": نقد مدرن و اثر دراماتیک
۱۱۴	۷ درام و داستان
۱۲۲	یادداشت الف: حسن تناسب
۱۲۴	یادداشت ب: سرنوشت
۱۲۷	یادداشت ج: عمل، پیرنگ و ساختار
۱۲۹	یادداشت د: هزلیت و کیتس
۱۳۲	یادداشت ه: تشریک مساعی
۱۳۳	کتابشناسی
۱۳۷	واژه‌نامه
۱۳۸	نمایه

مقدمه‌ی ناشر

مجموعه‌ی مکتبها، سبکها، و اصطلاحهای ادبی و هنری که این کتاب یکی از آنهاست در برگیرنده‌ی حدود سی کتاب مستقل از هم است که از میان کتابهای مجموعه‌ی *The Critical Idiom* برگزیده شده‌اند. هر یک از کتابهای این مجموعه را نویسنده‌ای که در زمینه‌ی مورد بحث صلاحیت و احاطه‌ی وافى دارد نوشته است و کوشیده است از نکته‌های اصلی مربوط به اصطلاح موضوع کتاب چیزی را ناگفته نگذارد، و به همین دلیل این کتابها از اعتبار و شهرتی میان دوستداران ادب و هنر برخوردار بوده‌اند. کتابها به مقوله‌های گوناگونی میپردازند: برخی به نهضتها و جنبشها و مکتبهای ادبی (رمانتیسم، زیبایی‌گرایی [aestheticism]، کلاسیسیزم، سمبولیسم، رئالیسم، ناتورالیسم، سورئالیسم، مدرنیسم، اکسپرسیونیسم)، برخی به انواع ادبی (تراژدی، کمدی، حماسه، درام، ملودرام، مقامه [picaresque]، [allusion]، برخی به ویژگیهای سبکی (استعاره [metaphor]، تلمیح [metonymy]، طنز [satire]، رمز [allegory]) و مانند اینها. به علت همین تنوع موضوع بحث، سبک و نحوه‌ی ارائه‌ی مطلب در کتابهای مختلف مجموعه به تناسب ضرورتهای موضوع، متفاوت است و الگوی یکنواختی بر آنها تحمیل نشده است. با این همه، کوشش شده در هر کتاب توضیح کافی درباره‌ی تاریخچه، مبانی نظری، عوامل پیدایی،

تعريف و معنا، ویژگیها، نمایندگان برجسته، و تأثیرهای سبک و مکتب یادشده داده شود و نمونه‌هایی بسنده و روشنگر از آثار مربوط به آن در خلال مطلب گنجانده شود. درباره‌ی بسیاری از این مقوله‌ها و مفاهیم تاکنون در زبان فارسی اثری که مستقل‌او به درستی پاسخگوی پرسشها و ابهامها باشد نداشته‌ایم و بیش از معرفی‌هایی دانشنامه‌ای و فشرده درباره‌شان نخوانده‌ایم. کتابهای این مجموعه که توسط نشر مرکز در دست انتشار است، میتوانند به آن آشنایی اولیه عمق و وسعت و دقت بیشتری ببخشند و برای دانشجویان ادبیات و سایر خوانندگان علاقمند مفید باشند.

ناشر

پیشگفتار

باید به این سؤال که آیا فقط یک واژگان انتقادی وجود دارد پاسخ داد. جانسن^۱ منتقد بزرگی بود، که می‌توانیم از او بسیار بیاموزیم، اما راه یافتن به درون واژگان او از لحاظ ادبی و تاریخی یک کار شاق تخیلی است، و با آگاهی حادتری مبنی بر اینکه ما ممکن نبود خود را از طریق این واژگان بیان کنیم از آن بیرون می‌آییم. حتی ارنولد^۲ هم، که از لحاظ زمانی به ما نزدیکتر است، به تشخیص این امر و امی داردمان که هر قدر تأکید نهفته در جمله "شاعری نقدی از زندگی است" را با ارزش تلقی کنیم نمی‌توانیم آن را بدون گیومه بکار ببریم. ما، آنچه را که از جانسن یا ارنولد یاد گرفته‌ایم به واژگان خودمان، یعنی واژگان نقد معاصر انگلیس، برگردانده‌ایم.

این واژگان جمله‌ها و عبارت‌هایی است که در صحبت از ادبیات به کار می‌بریم؛ شرط ما برای فهمیدن زبان همدیگر است، و از سنت نقد جدید سرچشم می‌گیرد. البته آن واژه "ما" مشکلاتی بر می‌انگیزد، چون تصمیم درباره اینکه سنت کانونی نقد جدید چیست فی نفسه یک داوری انتقادی است که نمی‌توان از آن طفره رفت. واژگان نقد به هیچ وجه مجموعه‌ای اصطلاح توصیفی نیست (این امر را با خواندن آثار جانسن و ارنولد می‌توان روشن‌تر دریافت)، زیرا حاکی از وجود معیارها، ارزش‌ها

1. Samuel Johnson (1799-84)

2. Matthew Arnold (1822-88)

و ترجیحها است. اگر چه استفاده از اصطلاحی انتقادی مثل "مضمون"^۱ با گذشت قرن‌ها همچنان ادامه می‌یابد، اما معنی آن پا به پای ترجیحهای ادبی غالب عصر، که البته هیچ وقت هم "به طور خالص" ادبی نیستند، تغییر می‌کند. سایر واژه‌ها، و از آن جمله "درام" و "دراماتیک"، از اینکه اصطلاحاتی صرفاً توصیفی و خشنی (درام = نمایشنامه، دراماتیک = خصلت نمایشنامه‌ها) باشند فراتر می‌روند و در داخل سنت غالب، در جهت اثبات یا نفي آن، معناهای مستحکمی پیدا می‌کنند. در مطالعه نقد جدید آنچه به ویژه درخور توجه است تداومی است که در استفاده از صفت "دراماتیک" برای ارجاع به ادبیاتی غیر از ادبیات نمایشی - طنز دراماتیک در چاوسر^۲، "داستان همچون شعری دراماتیک"، زبان دراماتیک در اشعار دان^۳، و امثال اینها - به کار رفته است. در کاربرد انتقادی جدید با چنان استفاده گسترده‌ای از این اصطلاح و بقیه اصطلاحات مرتبط با آن رویرو می‌شویم که اگر جانسن می‌توانست دوباره زنده شود و به تفحص در نقد مدرن بپردازد در وهله نخست این واژگان همانقدر باعث حیرت او می‌شد که توصیف خود او از قالب شبانی لیسیداس^۴ - "ساده، پیش پا افتاده، و به تبع آن ناخوشایند" - باعث حیرت ما می‌شود.

نوشتن درباره سنت نقد جدید به شیوه‌ای "عینی" متنضم همان مشکلاتی است که مردم‌شناس پیش رو دارد، آنگاه که می‌کوشد فرهنگی را که خود بخشی از آن است و زیانش با آن مشترک است

۱. conceit، برای توضیح بیشتر نک ص. ۴۱۲. رنه ولک، تاریخ نقد جدید (جلد اول)، ترجمه سعید ارباب شیرانی، نیلوفر ۱۳۷۳ م

2. Chaucer Geoffrey (c. 1343-1400)

3. Donne John (1572-1631)

4. Lycidas, John Milton (1637)

تحلیل کند. بخصوص از وابستگی متقابل مفاهیم، آنچه وینگن‌شتاین^۱ در جایی " وعده‌گاه گزاره‌ها" می‌خواند، آگاه می‌شویم. در نقد امروزی بین واژه "دراماتیک" و مجموعه کامل اصطلاحات دیگر – برای مثال "موقعیت"، "واکنش"، "تشش"، "انضمامی" و "ارائه" – با تأکید بی‌سابقه (به لحاظ تاریخی) روی طنز و اهمیت محوری استعاره – پیوندی حیاتی برقرار است. ویمسات و بروکز، در نقد ادبی: تاریخچه‌ای مختصر^۲ آنقدر در این زمینه پیش می‌رond تا می‌رسند به چیزی که خودشان یک نظریه شعر دراماتیک یا "دراماتیستیک" می‌نامند (به ویژه نک صص ۶۷۳-۵).

دنبال کردن مسیر رشد این مجموعه مفاهیم، و در حد امکان روشن کردن فرضیاتی که به طور تلویحی درباره ادبیات و راه‌های آفرینشگی آن مطرح شده است، مستلزم پرداختن به تاریخ نقد جدید در مقیاس کامل، بررسی وجه مشترک بین متقدانی مثل تی. اس. الیوت^۳، جی. ویلسون نایت^۴ و اف. ار. لویس^۵ و چگونگی تفاوت‌های آنها خواهد بود. این نوع بررسی می‌توانست با ارزش باشد، اما به مجموعه حاضر تعلق نمی‌یافتد. کاری که من انجامش را به خود وعده داده‌ام به مراتب ساده‌تر است. با این فرض شروع کرده‌ام که آن خصوصیات ادبی که اصطلاحهای "درام"، "دراماتیک" و سایر اصطلاحات مربوطه برای توصیف آنها به کار می‌رond، به طور سنتی اساساً ذاتی درام شمرده شده‌اند، و کوشیده‌ام نشان دهم که در واکنش ما به درام چه چیز ذاتی است. بعد، بخصوص با ذکر نمونه‌هایی از

1. Ludwig Wittgenstein

2. W. K. Wimsatt, Cleanth Brooks, *Literary Criticism: a Short History*

3. Thomas S. Eliot (1888-1965)

4. G. Wilson Knight

5. Dr. F. R. Leavis (1895-1978)

نقد اف. ار. لویس، به یک بحث کوتاه درباره پرتویی که این امر بر کاربرد نقد معاصر می‌افکند، دست زده‌ام.

شکسپیر محور این بررسی کوتاه است، به این دلیل که او بزرگترین درام نویس انگلیسی زبان است، در ضمن نمایشنامه‌های او از همه بیشتر در دسترس‌اند، اما در وهله نخست به این دلیل که معتقدم تنها با ارجاع به شکسپیر می‌توان سنت نقد مدرن را فهمید. اینکه چرا چنین چیزی در مورد نقد جانسن یا آرنولد مصداق پیدا نمی‌کند خود شایسته تأمل است.

۱

درام، تئاتر و واقعیت

یک

که امیری بزرگ در محبس آرمیده

انسان دچار این وسوسه می‌شود که بگوید همه می‌دانند نمایش چیست. تجربه خانه و مدرسه کودکان نشان می‌دهد که چه زود فکر "نمایش"، ظاهراً از غریزه "در آوردن ادا"ی فعالیت‌ها و مشغولیت‌های بزرگترها، سر بر می‌آورد. آموزش خلاق اطفال از سنین پایین ارزش آموزشی و تربیتی نوشتن و اجرای نمایشنامه‌ها و انواع مختلف درام فی‌البداهه را آشکار کرده است. تجربه آموزگاران هم از سوی دیگر نشان می‌دهد که تعداد کودکانی که به تدریج تا آنجا پیش می‌روند که نمایشنامه را هم، مثل داستان، با لذت و درک بخوانند، بطرزی چشمگیر کم است. این طور که پیداست ستایش از نمایشنامه روی صحنه به نوعی تقریباً همگانی است، اما خواندن نمایشنامه سخت است. بعلاوه، همین خود توانایی خواندن نمایشنامه و درک آن مستلزم داشتن معلوماتی درباره نحوه اجرای نمایشنامه‌ها است. ظاهراً همه چیز به تقدم اجرا اشاره دارد.

به این ترتیب، از این حرف یکی از بزرگترین منتقدان انگلیسی زبان، که گفته است "نمايش دراماتیک عبارت است از بازخوانی یک نوشته همراه با متفرعاتی که جلوه آن را افزایش یا کاهش دهند"^۱ باید چه استنباطی کرد؟ طبیعتاً قرار نبوده که تعریف جانسن جامع باشد؛ این تعریف جای خود را در بحثی خاص دارد و از بار تأکیدی که با هدف نویسنده اش انطباق داشته برخوردار است. بهر حال، واژه هایی مانند "نمايش"، "بازخوانی" و "متفرعات" به سختی ممکن است تجربه تماشای اجرای رضایت بخش یکی از درام های شکسپیر را به یاد ما بیاورد. در واقع همان "نوشته" ساده نیز سوال هایی چند بر می انگیزد، به طور مشخص اینکه چه نوع "نوشته" ای؟ مسلماً نه هرنوع. بر عکس، نوشته ای که از نوعی خاص باشد، یعنی درام. اگر این نوشته ویژگی های درام را نداشته باشد "نمايش" آن هم دراماتیک نخواهد بود. تعیین اینکه درام یا نمايش چیست، و دراماتیک چیست با نوشته هاست؛ بنابراین، معیارها در نهایت ادبی اند.

شرط لازم برای ورود به هر بحثی درباره درام درگیر شدن به این نحو با تناقض های آشکار است. البته، من در بررسی ماهیت ادبیات نمايشی عمدتاً آن را به چشم ادبیات می نگرم، اما هر حرفی در این باره کاملاً متکی است بر فهمیدن چیز هایی از نمايشنامه وقتی که اجرا می شود، و فهمیدن اینکه چطور شرایط اجرا همواره ماهیت نمايشنامه را تعیین می کنند، و خواهند کرد. و گرچه هر مورد اجرا ممکن است چنان به روح و معنای نمايشنامه خیانت ورزد که عملاً هیچ کمکی به درک ما از آن نکند، باز هم نمی توان از این حقیقت متناقض گریخت که نمايشنامه اگر اجرا

نشود به نوعی ناقص می‌ماند. هر بحثی درباره معنی و تفسیر نمایشنامه‌ها ما را به واژه‌ها بر می‌گرداند. " تنها راهنمایی که یک کارگردان یا بازیگر خوب لازم دارد سطرهای نمایشنامه است."^۱ وقتی نمایشنامه‌ای را می‌خوانیم خودمان را، بیشتر به طور ناخودآگاه، در موقعیت تولیدکننده آن و کل گروه بازیگرانش می‌گذاریم، و هرگونه بحث انتقادی درباره نمایشنامه‌ای که به نوعی طرحی اولیه برای اجرا نبوده باشد امکان این را که به فهم ماگسترش دهد نخواهد داشت. منظور از این حرف این نیست که همه خوانندگان در حد معقول باهوش می‌توانند تهیه کننده یا بازیگر نمایشنامه مورد بحث باشند؛ اما از سوی دیگر نیز، به شهادت همه روزه سخنان انتشار یافته بازیگران و تولیدکنندگان، نه استعداد بازیگری فی‌نفسه صلاحیت اظهار نظر درباره درام را فراهم می‌آورد و نه برخورداری از تمامی مهارت‌های تولیدکننده تئاتر. آنچه می‌توان گفت این است که تولیدکننده و بازیگر اغلب مجبورند به سؤال‌هایی پاسخ دهند که یا به ذهن خوانندگان عادی نمی‌رسد، یا کسی دنبال جواب برای آنها نیست. برای مثال، ممکن است خواننده متقادع شده باشد به اینکه حرفی را فهمیده است، ولی ضرورت بازگویی آن در عمل^۲ به سرعت او را از این اشتباه در می‌آورد؛ قرار گرفتن در موقعیتی که هر تأکید، لحن، حرکت و اشاره‌ای را باید در ذهن مجسم کرد، اگر فهم انسان را بالا نبرد، دست‌کم آگاهی او را از ضعف دریافت خودش گسترش می‌دهد. از این هم می‌توان جلوتر رفت، زیرا در اجرای متنی دراماتیک خواننده با آن محدودیتها فیزیکی و قیود عاطفی که اغلب، هنگام خواندن، واکنش او

1. Suzanne Langer, *Feeling and Form*, p. 315

2. معادل action ، در درام معنای خاص دارد که در یادداشت ج (پایان کتاب) توضیح داده می‌شود. م

به اثر ادبی را محدود به واکنشی صرفاً دماغی می‌کند مواجه نیست. ادبیات دراماتیک حساسیتی را لازم دارد که فقط به ذهن محدود نشود، بلکه تمام وجود را در بر بگیرد، و بنابراین کل کار تنها در اجرا (هر چند که ممکن است اجرایی انفرادی باشد) به خودش تحقق می‌بخشد. این مسئله‌ای است که تفحصی دقیق‌تر می‌طلبید و اینجا یک مثال باید کافی باشد. تک گویی محشر مکبث را در پردهٔ پنجم، صحنهٔ پنجم در نظر آورید:

فردا، و فردا، و فردا،
از روزی به روزی می‌خزد با گام‌های کوچک،
تا واپسین هجای نوشته در دفتر ایام،
وهمه دیروزهای مانمایان کرده بر ابلهان
راه مرگ به خاک آلوده را. فروشو، فروشو شمع خرد!
زندگی جز سایه‌ای لغزنده، بازیگری مفلوک، نیست،
که روی صحنه سهم بازی خود را با تبخت، خروشان ادامی سازد
و زان پس از او آوای دگر ناید به گوش. قصه‌ای است
بر لب دیوانه‌ای، انباشته از خشم و غوغای
بی هیچ معنا.

این قطعه را چطور باید خواند تا معنایی که در آن نهفته است به طور کامل تحقیق یابد؟ این شعر آن نهایت بی‌احساسی را که استیصال است بیان می‌کند؛ کلمهٔ "فردآ" از طعم معمول انتظار یا امکانش تهی گشته است، چندان که احساس تکرار بیهوده که از آن استنباط می‌شود باعث فرود آمدن تدریجی صدا در طول سطر اول می‌گردد. این پایین آمدن صدا (در صورتی که بدن خودمان را به شعر بسپاریم) با پایین آوردن بازو همراه است، به طوری که در پایان سطر بازو شل و آویزان شده، دست اشاره به

زمینی دارد که "گام‌های کوچک" بر آن می‌خزند. به همین روال نیز لفظ گذرا و حساب شده "همه دیروزهای ما" باز به اشاره‌ای شل به زمین "مرگ به خاک آلوده" ختم می‌شود. اگر کل گفتار را به این نحو تحلیل کنیم متضمن تعدادی اشاره نومیدانه به سمت نور یا کمال است (نخستین "فردا"، "همه"، "نمایان کرده"، "شمع"، "قصه") که همه، با سری فرو افتاده، به اشاره‌هایی وارفته به طرف پایین، و کلمات "می‌خزد"، "به خاک آلوده"، "سایه"، "صحنه" (که عملاً پایین پای بازیگر هست تا به آن اشاره شود) و "هیچ" تقلیل می‌یابد. اینها تنها قرایینی خام و مختصر است، اما در تئاتر کمک مؤثری است برای دریافت تفاوت میان بازیگری که از واژه‌ها برای دستیابی به تأثیراتی استفاده می‌کند و بازیگری که اجازه می‌دهد واژه‌ها از طریق او سخن بگویند. (هرچند که اینگونه عنوان کردن مطلب، چون از انفعال حکایت دارد، ممکن است گمراه کننده باشد؛ در واقع بازیگر همکار بسیار فعال زیان است).

هرکس بازی در نمایشنامه‌ای را که بی‌اعتنای به این نکات ترجمه شده است تجربه کرده باشد با این احساس آشناست که زبان آن انسان را مأیوس می‌کند – که در فرایند ترجمه همه ابعادش را به نوعی از دست داده است. برای مثال، کدام ترجمه را می‌توان تصور کرد که به طور کامل شور دراماتیک، پر از بیان، حرکات و اشارات قطعه‌ای مثل این را باز آفریند؟

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!

Quelle importune main, en formant tous ces noeuds,

A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux?

Tout m'afflige et me nuit, et conspire a me nuire.¹

1. Jean Racine (1639-99), *Phèdre* I, iii

همه می دانند که ترجمه راسین مشکل است؛ یکی از بهترین نسخه های انگلیسی امروزی چنین می گوید:

*How these vain jewels, these veils weigh on me!
What meddling hand has sought to rearrange
My hair, by braiding it across my brow?
All things contrive to grieve and thwart me, all.^۱*

صرف نظر از این واقعیت که حرکت موزون در آن، در سطر اول بخصوص تا حد تأثیری فاجعه بار، سستی گرفته، شور و حال آن نیز به کج خلقی صرف تقلیل یافته است. فدرا، در محاصره شرایطی یکسره متخاصم و سرکوبگر است، یعنی شرایطی که اجرای دراماتیک از درون آن رشد می کند (فدرای سو به آن سو می رود، در واقع به خود می پیچد تا راهی برای خروج از این موقعیت بیابد)، و احساسش از طریق واژه هایی "noeuds" نظیر "braiding" منتقل می شود که حاوی اشاراتی است که در "front" و "assembler" (او از غایب است، و نیز از طریق اشارات نظامی "front" و "assembler" (او از همه جهت محاصره شده و به ستوه آمد) و از طریق تکرار صدای "i" در سطر پایانی، که برداشت بالا را تقویت می کنند.^۲ برای اجرای این قطعه به

۱. ترجمه *Phaedra and other plays*, Penguin ed., John Cairncross در Harmondsworth, 1963 که معنی تحتاللفظی آن چنین است: این زینت های بیهوده، این تورها بر من چه سنگین است! کدام دست فضولی قصد کرده تا باز حلقه کند گیسوان مرا، با گرد آوردن آن بر جبینم؟

همه چیز مرا مفموم و رنجه می دارد، و به عمد رنجه می دارد.

۲. noeud، در اینجا به معنی حلقه گیسو است و braiding به معنی به هم تابیدن و گره زدن؛ front، پیشانی، جبین یا جبهه است و assembler، فعل جمع کردن یا، در مفهوم نظامی اش، گرد آوردن قوا. م

زبان اصلی بازیگری لازم است که خود را به حرکات و دلالت‌های آن بسپارد؛ ترجمه هر قدر هم "وفادر" باشد کمک چندانی ارائه نمی‌دهد، و گاه کاملاً مخل است.

آدم علاقه‌مند به ادبیات دراماتیک لزوماً از چنان خصوصیاتی برخوردار نیست که بتواند عملاً در فعالیت‌های دراماتیک شرکت جوید، همهٔ علاقه‌مندان هم در موقعیتی نیستند که هر تعداد درام کلاسیک را که دل‌شان می‌خواهد بیینند. اما، امتیاز هم همیشه با کسی نیست که در کار تئاتر حرفه‌ای شده است، و معمولاً به شدت آمادهٔ پذیرش و سوسهٔ روی آوردن به شگردهای خاص تئاتری است، تأثیراتی که غالباً بجای اینکه از درون نمایشنامه سر بر آورند به آن تحمیل شده‌اند. به محض آنکه توجه به امکانات این شگردها، و آگاهی از وجود حضار چون جمعی تماشاجی که می‌توان از احساساتش استفاده کرد، غالب آید نمایشنامه بیشتر به چشم وسیلهٔ دیده شده‌است تا هدف. تفکر تئاتری برخلاف تفکر دراماتیک اساساً مکانیکی و متکی بر تمهیدها است. برای مثال، قطعهٔ بعدی را که از حرفهای درایدن^۱ دربارهٔ نمایشنامهٔ خودش همهٔ چیز برای عشق^۲ نقل شده در نظر بگیرید.

بزرگترین خطای در این تمهید ظاهراً باید مربوط به شخص اوکتاویا باشد؛ زیرا، گرچه من می‌توانستم در ورود او به اسکندریه استادانه تغییراتی بدهم، باز هم بقدر کفايت توجه نکرده بودم که شفقتی که او به خود و کودکان جلب می‌کرد مخرب آن شفقتی بود که برای انتونی و کلئوپاترا ذخیره کردم؛ چراکه چون بنای عشق دو جانبی آنها بر ناپاکی نهاده شده بود و پاکی و فضیلت منکوب این عشق می‌شد، ناگزیر لطف تماشاجیان

نسبت به ایشان کاهش می‌یافتد. و، هرچند با ابتکار شخصی قلمداد کردن عزیمت اکتاویا، انتونی را تا حدی تبرئه کرده‌ام، معهداً قدرت تمهید اولی هنوز باقی بود؛ و تقسیم رقت، مثل انداختن رودخانه‌ای به مجراهای متعدد، از قدرت جریان طبیعی کاست.

درايدن انگار دارد از یک نیروگاه برق آبی صحبت می‌کند. در واقع، پژوهش‌های دراماتیک او، هرچند بیشتر اقتباسی است و فقط به تناوب از جانبداری بری است، نشانه افتی تعیین کننده در تاریخ درام انگلیس است. کل نظریه نمایشنامه قهرمانی دوره اعاده سلطنت ترکیب غریبی است از ملاحظات ادبی و تئاتری، با تأکیدی آشکار بر "حسین" همچون پایان درام جدی. این نظریه به عصری تعلق دارد که جلوه‌های تئاتری صحنه را عملأً به نفع خود غصب کرده بودند، و به دوره‌ای بیش از یک‌صد سال خوشامد می‌گوید که در طول آن تراژدی‌های شکسپیر به شکلی عرضه می‌شد که حال به نظر ما روایت‌هایی به طرز مضحك دست و پا شکسته می‌رسد. بر این زمینه است که ما باید انتقادات برجسته دکتر جانسن درباره تراژدی شکسپیری، و تمايلش به بحث درباره نمایش سنگواره مانند ادیسن^۱ به نام کیتو^۲ در آن واحد را درک کنیم. (گرچه جانسن، با آن رجعت کذايی از هنر به طبیعت، می‌تواند بییند که چقدر کیتو غیر دراماتیک است؛ او در زندگی نامه^۳ ادیسن می‌نویسد: "... بیشتر شعری است به صورت گفتگو تا درام، بیشتر تسلسلی از احساسات صرف به زیانی آراسته تا بازآفرینی عواطف طبیعی، یا هر وضع محتمل یا ممکن در زندگی بشر.")

1. Joseph Addison (1672-1719)

2. Cato

۳. در مجموعه ... *Lives of...* نوشته دکتر سمیوئل جانسن. م

بررسی یک به یک نمایشنامه‌ها، و بار سنگین جلوه‌های تولید به اصطلاح "جسارت آمیز و بدیع"، که علت آن دلبستگی بی‌قید و شرط به "تئاتر" است، خسته‌کننده خواهد بود. در بحث درباره درام، اجراکننده صرف نیز، مانند خواننده صرف، به وضوح با برخی محدودیت‌ها روبرو است. اما مفسر ایده‌آل درام باید توجه انتقادی و سواس‌آمیز به متن را با توجهی تا جای ممکن دقیق به نیازها و توانایی‌های بالقوه اجرای عملی در آمیزد.

دو

... به عبارتی، آینه دار طبیعت شدن

یکی از بحثهای بسیار مکرر و کمتر نافع درباره درام روی ماهیت "توهم" دراماتیک متمرکز شده است. ارسطو درام را در میان هنرهای تقلیدی جای داد و در طی دوران رنسانس باعث ظهور این اندیشه شد که به تماشاگران به نوعی با ایجاد توهمندی یا به حیله باوراندۀ می‌شد که آنچه روی صحنه رخ می‌داد "به راستی" رخ می‌داد، و درام می‌باید تا آنجا که عملی باشد به امکانات و احتمالات "زندگی واقعی" محدود شود. این اندیشه به ترویج وحدت‌های زمان و مکان متنه‌گشت که، در افراطی‌ترین شکل خود، طول مدت عمل را به طول مدت اجرا، و مکان را به فضایی واحد در حد فضای صحنه تئاتر، محدود کرده بودند. جای کاوش در آشتفتگی‌ها و تناقضاتی که این اندیشه باعث شد، و بسیاری از آنها نیز در جستارهای درایدن آشکارند، اینجا نیست؛ در یک چند صفحه از مقدمه بر شکسپیر جانسن کل این ساختار نامعقول فرو ریخته است. "اینکه یک باز آفرینی با واقعیت اشتباه گرفته شود؛ که یک افسانه دراماتیک بخاطر

عینیت خود اندک اعتباری یافته، یا، حتی برای یک دقیقه، باور شده باشد دروغ محس است... خواهید پرسید که درام، اگر باور نشود، چگونه اثر می‌گذارد. درام با همه اعتباری که شایسته درام است باور شده است." دفاع جانسن از شکسپیر در مقابل نظریه پردازان آشفته ذهن بر همان اصلی استوار است که دفاع سیدنی^۱ از شعر در مقابل اخلاق‌گرایان آشفته ذهن بود: "حال، درباره شاعر، او بر هیچ چیز صحه نمی‌گذارد، و بنابراین هرگز دروغ نمی‌گوید."

در انگلیس وحدت‌های زمان و مکان از حمله جانسن جان به در نبردند، چرا که پشتوانه او اقتدار شکسپیر بود. اما رشد فنی تئاتر امکان طبیعی نمایی فزاینده‌ای را در صحنه آرایی‌ها به وجود آورد، و به این ترتیب تا اوایل قرن بیستم دیگر همه پذیرفتند که، دست کم برای یک نمایشنامه مدرن، قاعده این است که صحنه مانند عکس باشد و اسباب آن تا جای ممکن شبیه به اثاثیه اتاقی که یک دیوارش را برداشته‌اند، اتاقی که در آن هنرپیشه‌ها اعمال و سخنان "زندگی واقعی" را باز می‌آفرینند. درام که به طبیعی‌ترین شکل جزو این تئاتر بود در محیطی به طور مسلط طبقهٔ متوسطی به مسائل اجتماعی پرداخت؛ در مورد آن به نام ایلسن^۲ استناد شده است.

زوال این نوع درام (که تا همین اواخر دست کم بر تئاتر تجاری غالب بود) آن رشته مرکزی است که از میان تاریخ درام مدرن می‌گذرد، و بر شمردن انواع نیروهای گوناگونی که به این زوال یاری رسانده‌اند دراینجا غیرممکن خواهد بود. شاعرانی مانند ییتس^۳ به رخت بر بستن گفتار

1. Sir Philip Sidney (1554-86)

2. نمایشنویس نروژی (1828-1906) Henrik Ibsen

3. William Butler Yeats (1865-1939)

شاعرانه از تئاتر معارض شدند؛ دیگران به امکانات حرکتهای غیرطبیعتگرا، مثل مورد باله، اشاره کردند و برخی تولیدکنندگان نیز خواهان جلوه‌های بصری "زیباشناختی" بیشتری بودند. هواداران انقلاب اجتماعی ماهیت بورژوازی نهفته در فرم را به نقد کشیدند، و خویشاوندی‌ها میان درام و مراسم آیینی از دیدگاه دیگری بسیار موشکافی شد. اما در انگلیس، و به مقیاسی گسترده در قاره اروپا نیز، تنها شکسپیر بیشترین نفوذ را داشت. پژوهش در ماهیت تئاتر شکسپیری، پژوهشگرانی را که در عین حال اجرای درام هم برایشان مهم بود مقاعد کرد که اجرای نمایشنامه‌های شکسپیر با صحنه‌پردازی‌های طبیعی‌نمای روش پایان قرن نوزدهم توجه را از زبان منحرف می‌کند، و تداوم دراماتیک را از بین می‌برد. درک ما از ماهیت عرف دراماتیک از این پژوهش‌ها، و از تجربه‌های عملی متعاقب آن، سرچشمه می‌گیرد.

اساس چنین برداشتی قبول این نکته است که عمل همان زبان است، و زبان است که "جهان" دراماتیک نمایشنامه را می‌آفریند، و مناسبات میان این جهان و واقعیت، استعاری است. به این ترتیب، نوع صحنه، اسباب آن و سبک بازی، باید چنان باشند که در آفرینش این جهان استعاری به زبان یاری رسانند. زبان نمایشنامه به تماشاگر می‌فهماند که معیارهای امکان‌پذیری و احتمال کدام‌اند؛ حرکت، ادا و اشارات، اسباب صحنه و صحنه همه ابزار کمکی محسوب می‌شوند که، در نهایت، باید از درون زبان خلاق پدیدار شوند.

شاید بتوان این اصل را با نمایشنامه‌های ایبسن به بهترین وجه به تصویر کشید. امروز هیچ‌کس ایبسن را نمایشنامه‌نویسی که عمدتاً به مسائل اجتماعی می‌پردازد تصور نمی‌کند؛ عمر درام‌های او از شرایط اجتماعی‌ای که به آنها حیات بخشید طولانی‌تر بود. اما از زاویه هنر

دراماتیک ایبسن به جهانی ویژه تعلق دارد که واقعیت شاعرانه حاکم بر آن خانه و اتاق است. انسان به یاد خانه عروسک^۱ می‌افتد، یا روسمر شولم^۲ (نام خانه‌ای است)، یاد اتاق زیر شیروانی در مرغابی وحشی^۳، و یاد صدای گامهای یان گابری یل بورکمن^۴ که ستمگرانه به اتاق پایین نفوذ می‌کند. بسیاری از شخصیت‌های ایبسن در مقابل خطر و آزادی زندگی بیرون بنناچار در اتاق یا خانه‌ای گوشه می‌گیرند. در نمایشنامه پر عظمت استاد معمار^۵، کل مسیر پیچیده تبدیل خانه‌ها و برج‌ها به نمادهایی عمدتاً آشتی ناپذیر، او جی در دیدگاه دراماتیک ایبسن است. به این ترتیب، یک اتاق کامل، با القای اینکه یک خانه کامل از همانجا آغاز می‌شود، چارچوبی اساسی برای جهانی است که زیان ایبسن می‌آفریند، و می‌توان گفت که بنیان اصلی تخیل دراماتیک او است. دنبال کردن ایبسن در نمایشنامه‌های بعدی اش جالب توجه است، یعنی وقتی که به تدریج، و همزمان با گسترش دادن به امکانات تئاتر طبیعت‌گرا، از اتاق‌ها و خانه‌ها به فضای باز نقل مکان می‌کند تا وقتی که در آنگاه که ما مردگان برخیزیم^۶ به این دستور صحنه بر می‌خوریم:

ناگهان غرشی رعد آسا از میان برف‌ها به گوش می‌رسد. بهمن با سرعتی حیرت‌انگیز فرو می‌غلتد. پروفسور روبک و ایرنه به زحمت دیده می‌شوند که در میان توده برف دست و پا می‌زنند و زیر آن مدفون می‌گردند.

هیچ چیز نمی‌تواند رابطه عشق و نفرت بین نمایشنامه‌نویس بزرگ و

-
1. *The Doll's House*
 3. *The Wild Duck*
 5. *The Master Builder*

2. Rosmersholm
4. John Gabriel Burkman
6. *When We Dead Wake*

ضرورت‌های تئاتر عملی را بهتر از تقاضاهای نامعقولی که در همین یک مورد دستور صحنه نهفته است به تصویر کشد (هرچند دقایقی مثل این در شکسپیر هم هست).

صحبت از عرف و آداب یک نوع تئاتر خاص در عصری خاص به یقین مفید است، و آشنا شدن با این عرف و آداب از همان اول می‌تواند مانع کج فهمی‌های بسیاری شود. با وجود این حتی درون یک شکل کلی واحد، برای مثال در تراژدی عصر جیمز اول^۱، عرف و آداب دقیقی که باید شناخت همان‌هاست که زبان یک نمایشنامه خاص آفریده است. مسلماً امروزه استفاده از شیوه "با خود"^۲ حواس ما را پرت یا کلافه‌مان نمی‌کند، اما در عین اینکه می‌پذیریم این یک عرف دراماتیک است باید در تشخیص انواع راه‌های استفاده ممکن آن دقت کنیم. در تراژدی انتقام‌جو^۳ تورنور^۴ این طور حرف زدن اغلب سقطمه‌ای است به حضار، دعوتی است به سهیم شدن در شادی یکی از شخصیت‌های نمایش با مزه پراندن‌های بخصوص معصومانه یا طنزآمیز، برای اینکه به یادمان بیاورد که شخصیت نمایشی صرفاً نقش بازی می‌کند، یا برای ارائه تفسیری مستقیم و اخلاقی روی بازی. از سوی دیگر، در دمدمی مزاج^۵ و زنان از زنان حذر کنید^۶، نمایشنامه‌های میدلتون^۷، "با خود" به تک گفتگوی درونی نمایشنامه‌نویس نزدیک‌تر می‌شود، که نگاهی است به درون پیچیدگی‌های انگیزه و خودفریبی‌ای که زمینه ساز عمل ظاهر هستند. تورنور و میدلتون

1. Jacobean Tragedy

۲. "aside" ، وقتی بازیگر روی صحنه "با خود" و به صدای بلند حرف می‌زند. م

3. *The Revenger*

4. Cyril Turneur (1575?-1626)

5. *Changeling*

6. *Women Beware Women*

7. Thomas Middleton (1580-1627)

هردو به عصر خودشان تعلق دارند، اما دلالت و معنای جهان دراماتیک تورنور، مثل جهان دراماتیک جانسن، بر سطح قرار دارد؛ حال آن که میدلتون آنسوی کرانه‌های ناخودآگاه یا آرزوهای نیمه مکشوف را کاوش می‌کند (که همین نکته به نظر برخی متقدان بسیار مدرن آمده است). مختصر اینکه، تفاوت اساسی در نحوه استفاده از عرف و آداب را تنها می‌توان از طریق بررسی زبان دریافت.

سه

اما، عدم قبول اندیشهٔ توهمندی واقعی بودن نمایش، و فهمیدن ماهیت عرف و آداب، مشکلات عجین شده با سرشت چیزی را که اغلب "توهمندی دراماتیک" خوانده‌اند رفع نمی‌کند. برای مثال، کالریج¹ در توضیع عدم رضایت خود از موضع مبتنی بر عقل سلیم جانسن، و ارائهٔ شرحی رضایت‌بخش از آنچه "توهمندی صحنه" می‌نامید به کوشش‌هایی دست زد. به نظر او: "توهمندی صحنه واقعی... این نیست که ذهن در داوری خود آن را جنگل تصور کند، بلکه در انصراف ذهن از این داوری است که صحنه جنگل نیست." و باز: "[جانسن] در اثبات امکان ناپذیری فریب، جایی برای یک حالت میانی باقی نمی‌گذارد، منظورم آن حالتی است که قبلًاً با واژهٔ توهمندی متمایزش کرده‌ام و کوشیده‌ام کیفیت و خصلتش را با ارجاع به حالت روحی انسان در وقت رویاپردازی توضیع دهم. در هر دوی این موارد صرفاً داوری نمی‌کنیم که صور خیال غیرواقعی است؛ فقط یک واقعیت منفی وجود دارد و بس. بنابراین، هر چیزی که بخواهد مانع از آن

شود که ذهن رفته خود را در حالتی جای دهد، یا جای داده شود، که صور خیال برای شنوونده این واقعیت منفی را داشته باشند، توهمند را زائل می‌کند، و از لحاظ دراماتیک نامحتمل است." نمی‌دانم کل این حرف‌ها واقعاً چقدر مفید است؟ و آیا به راستی ما را از این گفتة جانسنا که: "با همه اعتباری که شایسته درام است باور شده" جلوتر می‌برد؟ به هر صورت، مقایسه با حالتهای رؤیا مارا بیش از آن حدی که در اینجا مطلوب است به درون قلمرو روانشناسی می‌راند. از طرفی، شباهت‌های معینی میان این نگرش و نگرش یک فیلسوف هنر مدرن، سوزان، ک. لنگر هست، که به واژه "توهم" معنایی خاص غیر از معنای به اصطلاح متداول آن می‌بخشد.

اما در باره بن‌مایه توهمند، که عموماً با ضد آن یعنی واقعیت جفت می‌شود، و بیشتر مسئله ساز است تا گره‌گشا.... با مسئله توهمند از دیدگاه منتقد به صورت نوعی تقاضای باور از ما، یا تمایل ما به "باوراندن" برخورد شده است... خویشکاری توهمند هنری، برخلاف آنچه که بسیاری از فیلسوفان و روانشناسان معتقدند، "باوراندن" نیست بلکه درست برعکس، رهانیدن از باور است - تأمل در محسوسات صرف نظر از معانی متداول آنها از قبیل "آن صندلی اینجاست"، "آن تلفن مال من است"، "این ارقام باید به صور تحساب افزوده شود" وغیره وغیره. صرف دانستن اینکه آنچه در برابر ما است هیچ مفهوم قطعی در جهان ندارد به ما این توان را می‌دهد که به ظهور آن چیز تحت چنین عنوانی توجه کنیم.^۱

این قطعه خاص به ویژه به هنرهای بصری ارجاع دارد، اما ربطش با درام

روشن است. باید بدون آنکه در درون قلمرو زیباشناسی از این جلوتر برویم روی اشاره خانم لنگر به "توجه" مکث کنیم.

این ویژگی آنقدر که متعلق به درام است، به هیچ شکل دیگری از ادبیات تعلق ندارد، چراکه درام خواهان توجه کامل و مستمر از جانب ما است. وقتی حواس پرت می‌شود یا ذهن جای دیگری می‌رود می‌توان شعر یا داستان را کنار گذاشت و بعد دوباره از سرگرفت، و به راستی نیز اغلب باید چنین کرد؛ می‌توان بخش‌هایی از نوشته را مجدداً خواند، یا برای به یاد آوردن یک قطعه قبلی به عقب برگشت. اما تماشای نمایشنامه توجه بی‌وققه می‌طلبد، نه فقط بخاطر شخص خودمان، بلکه بخاطر سایر افراد حاضر. نشستن در سکوت بدون حرکتی بارز به مدت یک ساعت و نیم دستاورده مهم است، و برای بیشتر ما فقط وقتی ممکن می‌شود که توجه‌مان یکسره جلب شده باشد. نتیجه می‌توان گرفت که مسئولیت اصلی درام نویس جلب و حفظ توجه ماست. به این دلیل است که ارجاع به نمایشنامه و فیلم اغلب با واژه "پرکشش" صورت می‌گیرد.

در اینجا بررسی شیوه استفاده از واژه‌های "DRAM" و "DRAMATIK" در صحبت‌های معمول بیرون از بافت ادبیات یا تئاتر بی‌فایده نخواهد بود. برای مثال می‌توان از "یک لحظه دراماتیک" سخن گفت. خودتان را در اتاقی پر جمعیت مجسم کنید، مثلاً یک میهمانی، که همه گله گله ایستاده‌اند و با هم صحبت می‌کنند. ناگهان در باز می‌شود، زنی بر آستانه آن ایستاده است. زن نگاهی به اطراف می‌اندازد، و چشمش بر مردی که در آن سر اتاق ایستاده متوقف می‌ماند. وقتی زن در را پشت سرش می‌بندد و آرام طول اتاق را می‌پیماید مرد به او نگاه می‌کند. این به خودی خود رویداد بسیار پیش پا افتاده‌ای است، و کاملاً ممکن است که هیچ توجهی بر نینگیزد؛ این صحنه فی‌نفسه دراماتیک نیست. با اینهمه باید

علاوه بر آن تصور کنیم که شما آن مرد وزن را می‌شناسید، و همچنین مرد قبل‌آ به شما گفته است که در راه آمدن به میهمانی آن دو با هم دعوا کرده‌اند و پس از آن زن اصرار ورزیده که مرد بدون او به راهش ادامه بدهد. حسادت زن را نسبت به زنی دیگر که او هم در اتاق حضور دارد به این معلومات خود از زمینه‌های دعوا بیفزایید. با در نظر گرفتن اینکه ورود او توجه شما را جلب کرده است، برانداز کردن اتاق از سوی او و رفتنش به طرف مرد، انتظار و دلشورهای در شما ایجاد کرده، که باعث می‌شود دچار نوعی تنش شوید؛ برای شما این لحظه دراماتیک خواهد بود؛ شما تنها تماشاگر صحنه‌ای هستید که بقیه همه در آن بازیگرند، و این صحنه اصلی می‌تواند پیچیدگی و ژرفای فزاينده‌ای بیابد. برای مثال، ممکن است چیزی درباره رفتار زن دوم بدانید که هیچ یک از دو بازیگر اصلی از آن خبر ندارد. و به همین ترتیب.

این هم یک مثال دیگر – عنوان اصلی روزنامه "مداخله دراماتیک وزیر در دعوای دستمزدها" است. معانی ضمنی این عنوان عبارت است از (۱) مداخله نامتنظره بوده؛ بنابراین توجه ما جلب شده است. (۲) یک موقعیت جدید و جالب ایجاد کرده است. (۳) این موقعیت معنا و جذابیت خود را از قرائن مسلمی می‌گیرد؛ این بخشی است از یک "عمل" که آغازی دارد (که ما می‌دانیم) و باید سرانجامی داشته باشد (که ما نمی‌دانیم). هدف روزنامه نگار جلب و حفظ توجه ما است، و برای اینکار از یک عمل نامتنظره و چشمگیر شروع می‌کند و سپس به آگاه ساختن ما از احتمالات معینی که در بطن موقعیت ایجاد شده در اثر آن عمل نهفته است ادامه می‌دهد. اما، اگر او روزنامه نگار خوبی باشد، می‌داند که توجه هیچکس را نمی‌توان به مدتی طولانی با یک رشته احتمالات حفظ کرد – داستان فردا باید به ما موقعیت دیگری را، بارشته احتمالاتی دیگر،

عرضه کند. و گرنه به سرعت از کل ماجرا خسته می‌شویم. روزنامه‌نگار، برای آنکه خوانندگانش را چند روزی در حالت انتظار نگهدارد و داستان را به سرانجامی رضایت‌بخش برساند، آن را تبدیل به یک "عمل" می‌کند؛ سرانجام رضایت‌بخش در اینجا سرانجامی است که ما را، روز بعد که روزنامه را باز کردیم و ادامه داستان را در آن نیافتیم، مأیوس نکند. وجود اشتراک داستان روزنامه و درام در مقایسه با داستان معمولی خیلی بیشتر است، چرا که نویسنده آن مسئله‌اش فوریت است، او می‌خواهد این احساس را منتقل کند که واقعه همین حالا رخ می‌دهد و ماجراش سر نیامده. (عنوانی درشت اغلب به زمان حال‌اند). این فوریت جزیی از درام است، چون آنچه روی صحنه رخ می‌دهد همین حالا اتفاق می‌افتد، برای نخستین بار، نه در زمانی که سوزان لنگر "گذشته مجازی" ادبیات داستانی می‌خواند.

طول مدت عمل محدود به زمانی شده که طی آن حفظ توجه ما ممکن بوده است، و درازای یک نمایشنامه هم حدی دارد که برای شعر یا داستان کاربرد ندارد. ارسسطو در فن شعر^۱ توضیح می‌دهد که "در ازای معینی لازم است، و درازایی که به راحتی جذب حافظه شود"، و منتقد ایتالیایی عصر نوزایی، کستل وترو^۲، درازای یک نمایشنامه را به "نیازهای فیزیکی" جمع تماشاگر و بازیگران مربوط می‌داند. براستی محدودیت‌های جبری حافظه، گرسنگی و خستگی، بدون پرداختن به جزئیات آنها، می‌تواند، تمرکز همه جانبه را که درام از ما می‌طلبد، هم در خود انسان و هم در سایر تماشاچیان، از بین ببرد.

۱. Poetics، ترجمه فارسی در ارسسطو و فن شعر، مؤلف و مترجم دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۱. م

2. Ludovico Castelvetro (1505-71)

پس عمل دراماتیک، با استناد به ارسسطو، باید "درازای معین" و "یک آغاز، یک میانه و یک پایان" داشته باشد و رشته موقعیت‌هایی را در برگیرد که توجه ما را خواهی نخواهی جلب کنند؛ هر موقعیتی از موقعیت قبلی سرچشم می‌گیرد، و به توقع تغییر بیشتر حیات می‌بخشد تا پایان عمل، که به نقل از جانسن "پایان توقع" است. چنین قاعده‌بندی ساده‌ای حداکثر راهی است که انسان می‌تواند بدون در نظر گرفتن رسانه‌ای که موقعیت و عمل در آن حیات یافته است - زبان دراماتیک - برود.

۲

زبان و موقعیت

یک

"... البته، درباره شعر دارای تشخّص دان^۱ – در ملموس بودن موقعیت‌ها، سر زندگی فعلیت بخشیدن – چیزی هست که به درستی می‌توان دراماتیک خواند." دکتر لویس به هنگام بیان خصلتهای شعر دان در ارزشیابی مجدد^۲ بخصوص به این نکته اشاره کرد که "بیان، حرکت و تکیه" گفتار به صدای گفتگوی معمولی شباهت دارد. تشخّص زبان محاوره از توصیف آن ساده‌تر است، اما می‌توان گفت که کدام انواع زبان دراماتیک نیست.

از نخستین نافرمانی انسان، و میوه آن
درخت ممنوعه که طعم مرگزايش
مرگ را و جمله محنت‌های ما را، به جهان آورد،
با از دست رفتن عدن، تا آن زمان که مردی برتر

بازگرداند ما را به حال نخست، و باز باید آن نزهتکده را...
بسراي، اي فرشته آسماني...^۱

این شعری است آگاهانه و سنجیده، تلفیقی است از موعظه و دعا، و ساختارش، که در آن فعل اصلی تا بیت ششم ظاهر نمی‌شود، متکی است بر استفاده از جمله‌های پیرو و چنین چیزی در زبان محاوره، که ساختار جمله در آن بسیار سست‌تر است، راه ندارد. اما میلتون بیشتر یک مورد افراطی است. شاید درایدن نمونه‌ای کمتر آشکار را در اختیارمان قرار دهد، زیرا به شهادت هاپکینز^۲ در شعر او باید به دنبال "رگ و پی عریان" زیان بود.

در اعصار پرهیزکاری، پیش از آنکه حرفه کشیشی آغاز گردد،
پیش از آنکه چند همسری گناه شمرده شود؛
وقتی مرد در همبستری نوع خود را کثrt می‌بخشید،
پیش از آنکه انسان ناگریز به یکی قناعت ورزد،
آن زمان که طبیعت برانگیزندۀ بود، و هیچ قانونی منع نمی‌کرد
تعدد تمتع برگرفتن از متعه و زوجه را؛
آنگاه شاه اسرائیل، به تبعیت از اراده آسمانها،
گرمای زورآور خود را، به تنوع، تقسیم کرد
میان همسران و کنیزان؛ و، گسترده چون فرمانش،
پراکند صورت خالق خویش را در میان زمین.^۳

1. *Paradise Lost*, Bk I, 11. 1-6. John Milton (1608-74)

2. Gerard Manley Hopkins (1844-1889)

3. *Absalom and Achitophel*, 11. 1-10.

این یکی بی تکلف‌تر است و کمتر پرداخته، اما به این سبب دراماتیک‌تر نیست. این یک سبک روایی آراسته است، و ما به زبان ورزی و چاره‌جویی راوی در پرداختن به موضوعی که بیش از هر چیز بدقلق است آگاهیم. بی بند و باری چارلز دوم بخشی از این کمدی است، اما نباید گذاشت که او مضمون جلوه کند. سیلاپ تند روایت ما را با خود تا فعل تعیین کننده "پراکند" (متضمن سخاوتمندی‌های خدایگونه) می‌کشاند و افعال قبلی به تبعیت از این جریان خفیف شده‌اند. ما تحت تأثیری قرار می‌گیریم که به طور تحسین‌انگیز محاسبه شده است. از سوی دیگر، ایات آغازین نامه به Arbuthnot^۱ نوشته پوپ به شدت دراماتیک است.

ببند، ببند در را، جان عزیزا من گفتم در مانده‌ام،
کوبه را مهار کن، بگو من بیمارم، من مرده‌ام.

شعرای یمانی را خشم گرفته! این را جای تردید نیست،
بند از سراسر بدلم^۲، یا پارناس^۳ گسیخته:
آنان، چشم‌ها شعله‌ور، و به هر دست کاغذی،
به یاوه‌سرایی، شعرخوانی، و آشفته حال گرد این سرزمین در گردش‌اند.
کدامیں دیوارها مرا پناه توانند داد، یا کدامیں سایه‌ها پنهانم توانند کرد؟
آنان در بیشه‌زارانم رخنه می‌کنند، از میان مغاره‌ام نرم می‌گذرند،
یورش را از زمین، از دریا، از سر می‌گیرند؛
آنان اربابه را متوقف می‌کنند، و دوبه را اشغال می‌کنند.
هیچ مکانی مقدس نیست، کلیسا‌هم بی‌نصیب نمی‌ماند؛

1. *Epistle to Arbuthnot*, Alexander Pope (1688-1744)

2. Bedlam، دیوانه خانه، کنایه از نام معمول بیمارستان St.Mary of Bethlehem در لندن، که از حدود سال ۱۴۰۰ به بیماران روانی اختصاص یافت. م ۳. Parnassus، کوهی در یونان مرکزی که به الهه شعر و شاعری اختصاص داشت.

یکشنبه نیز صفائ روز فراغت را از من دریغ می‌دارد؛
آنگاه مرد قافیه از مینت^۱ به پیش می‌آید،
شادمان از دست یافتن بر من درست در وقت شام.

اینها فریادهای شاعر است که لاجرم بر اثر هجوم به حریم خصوصی اش از حلقومنش بیرون آمده. او یک موقعیت محاصره را القا می‌کند، و پاسخش به آن خشم و خروشی مضحك است – اغراق گویی در آن (بهخصوص در نبرد استعاری ابیات ۶ تا ۱۰) حاکی از این تعبیر است که، "باشد، شما حق دارید بخندید، اما من وادار شده‌ام برای بیان خودم به این شیوه متول شوم." خشم و خروش او ظاهراً پاسخی مثل این می‌طلبد، "دست بردار، به این بدی‌ها هم نمی‌تواند باشد!" تا در جواب گفته شود، "می‌گویید نمی‌تواند؟ پس فقط به این گوش دهید!" قطعه مزبور حرکتی بی‌قرار، مستأصل و غضب‌آلود، پر ادا و اصول، را نشان می‌دهد که، شاید، با سقوط گوینده از حال رفته روی صندلی با بازوهای گشاده‌ای به درماندگی فرو افتاده خاتمه یابد. مختصر اینکه، این شعر موقعیت را توصیف نمی‌کند، بلکه آن را باز می‌آفریند یا به نمایش می‌گذارد؛ به عبارت دیگر، زبان همان موقعیت است، چون به نظر ما چنین می‌رسد که این حرف‌ها به زور از دهان گوینده بیرون آمده است.

در شعر دان همین آخرین ویژگی بسیار آشکار است.

به ایمانم متحیرم، که تو، و من
چه می‌کردیم، تا آنگه که عاشق شدیم؟ آیا تا آن زمان
همچنان شیرخواره بودیم،

و به لذت‌های روستا، کودکانه، مک‌می‌زدیم؟
 یا در غار هفت خفته خرناسه می‌کشیدیم؟
 چنین بود، اما این و همه لذت‌ها پندارهایی بی‌هوده باشند.
 اگر من به عمر خود هیچ زیبایی‌ای دیدم،
 که خواستم، و به دست آوردم، و جزرؤیای تو بوده باشد.^۱

این شعر در آن واحد ندایی و استفهمی است، یعنی توجه می‌طلبد و انتظار پاسخ دارد. احساسی که بر می‌انگیزد تنها حاکی از این نیست که کسی حرف می‌زند، بلکه حاکی از هم صحبتی است، و مانند قطعه نقل شده از پوپ انگار که به علت موقعیت گوینده به زور از دهان او بیرون کشیده شده. میزان ندایی، استفهمی و امری بودن زیان درام مطلب قابل توجهی است.

میان این دو قطعه مشابهت‌های دیگری نیز وجود دارد که شایسته ذکر است. به ویژه می‌توان اهمیت افعال معلوم، خشونت "یاوه سرایی"، شعرخوانی، آشفته حال "پوپ، نیروی دافعه" "مک‌می‌زدیم" و "خرناس می‌کشیدیم" دان را دید. توجه کنید که در شعر دان، چگونه افعال قوی "دیدم" و "به دست آوردم"، هر چند به مفهوم دقیق از لحاظ دستوری پیرو، با تأکیدی که دارند به طرزی دراماتیک آزاد شده‌اند، و همین طور نیز به ضعف نسبی "بوده باشد" توجه کنید.

می‌توان شیوه خلق موقعیت و تجسم بخشیدن به عمل از طریق زیان را در یکی دیگر از اشعار دان، طلوع خورشید^۲ مشاهده کرد. کج خلقی آغازین "ابله پیر فضول، خورشید خیره سر" نمونه‌ای بارز است، اما شاید

1. *The Good-morrow*

2. *The Sun Rising*

ما سریعاً به آنجا برسیم که از خود بپرسیم چرا او چنین به درازا با خورشید سخن می‌گوید. البته، جواب این است که او روبه خورشید دارد اما با دلدار خود صحبت می‌کند، که ما از حضورش مدام آگاه نگه داشته می‌شویم. خورشید آنان را بیدار کرده، مرد به طرف پنجره برگشته است و، مشتاقانه با خبر از حضور شنونده‌ای قدرشناس؛ به تهدیدی هنرمندانه دست زده تا زن را سرگرم کند (دان مثل همیشه "خودنما" است)، به او تملق بگوید ("مباد که محرومیت من از دیدار او به درازا کشد") و قانعش کند که طلوع خورشید دلیلی برای ترک بستر، که در تمامی طول شعر اعتبار مرکز جهان بودن را از خورشید سلب کرده، نیست. عمل شعر به تدریج از خورشید به بستر منتقل می‌شود، چندان که با فرارسیدن پایان آن شاعر دیگر پشت به خورشید کرده، تمام توجهش به دلدار است. همه چیزهایی که خورشید نمایندگی می‌کند جذب یا نفی شده؛ کل جهان فعالیت‌های گوناگون بشری بیرون از اتاق خواب (که در یک چند سطر به چالاکی بیان گشته)، آنگاه که دان از "اتاق کوچکی یک دنیا" می‌سازد، به هیچ کاهش یافته است. شعر عملی دارد با یک آغاز، یک میانه و یک پایان، "پایان واقعی بسزای" عشق.

طوق، نوشته جرج هربرت^۱، احتمالاً یکی از بهترین نمونه‌های انگلیسی این شیوه ممکن آفرینش عملی در دایرهٔ شعری کوتاه به زبان دراماتیک است. هرچند که این شعر در زمان گذشته روایی شروع می‌شود و پایان می‌یابد زبان چنان احساسی از عملی بلاواسطه می‌آفریند - حرکتهای فیزیکی متضمن خشونت مهار ناشدنی، سوال‌ها و اعتراض‌ها، تغییر لحن‌های حیرت‌انگیز - که انسان را به درون این زور

1. George Herbert (1593-1633), *The Collar*.

آزمایی یک روح با خودش می‌کشاند. از لحاظ تأثیر این شعر به محاوره نزدیک است، با صدایی شکوه آمیز که ویژگی آن لحنی نالان و رقت‌بار است:

چطور؟ آیا باید همواره دلتنگ و نالان باشم?
شعر و زندگی ام آزاد است....

و پایانی با عباراتی استیصال آمیزتر، که بریده بریده در میان ناله و آه ادا می‌شوند،

آیا همه پژمردند؟
آیا همه برباد رفتند؟

و صدای دیگری، شدیداً سرکش‌تر، با یک برنامه عمل قطعی به مخالفت با قلب نالان بلند می‌شود.

به دور! بهوش؛
من از اینجا رخت بر می‌کشم.
نشان عترت^۱ خود را به آنجا بخوان، ترس‌هایت را مهار کن؛
آنکه ممارست ورزد
در پرداختن و خدمت کردن به نیاز خود
سزاوار بار خویش است.

پایان شعر در نظر اول یک وارونه سازی ناگهانی و بی‌مقدمه موقعیت است (در شعر هربرت اغلب این طور است)، مانند چرخشی

۱. جمجمه‌ای که بری شخص توبه کار خبر از نزدیکی مرگ می‌دهد. م

غافلگیرکننده پیش از افتادن پرده. اما، اگر متوجه نمادگرایی فدایکاری پر شفقت مسیح شده باشیم که در ایات شکوه‌آمیز آغازین مستتر است:

(آیا هیچ محصولی ندارم جز خاری
که خونم را بریزد، و باز نمی‌یابم
هر آنچه از دست داده‌ام با ثمرة روح افزای اش؟)

آنوقت می‌فهمیم چیزی که شاعر سعی داشته است خود را از آن برهاند ادعاهای عشق است و نه آن نوع تضییقاتی که از صدای سرکش بر می‌آمد. در اینجا عمل شعر، عشق خداوند را که به رغم دلتگی و سرکشی شاعر در درون او شعله می‌کشد نشان می‌دهد، و پایان آن وارونه کردن منطق دراماتیک کل شعر نیست بلکه به کمال رساندن این منطق است.

اما همچنان که یاوه می‌سراییدم و با هر کلام خشم بیشتر
می‌شد و عنانم گسیخته‌تر،
گمان بردم که صدای کسی رامی‌شنوم، "فرزنندم"؛
و پاسخ دادم، "سرور من".

طوق در هم حل شدن تنش‌های دراماتیک را به گونه‌ای به نمایش می‌گذارد که به این تجربه ظاهراً آشفته که دراماتیزه‌اش می‌کند و فادر مانده، ماهیت آن را روشن سازد.

اگر قرار باشد درام موقعیتی بیافریند پیچیده‌تر از آن که دان موفق به ایجادش می‌شود، گفتگو، تبادل کلامی، دست کم دو نفری، ضروری است. شعرهایی که به صورت گفتگو است لزوماً از دان جلوتر نمی‌بردمان.

امه تاس و تستا یلیس طناب علفی می‌باشد
 امه تاس: به گمانت این عشق را یارای پایداری است،
 با آنکه همچنان به من نه می‌گویی؟
 دیری نپاید که عشق ناکام بند بگسلد:
 عشق را عشق در بند می‌کشد و علف را علف.
 تستا یلیس: به گمانت این طناب را یارای تابیدن بود،
 اگر هر دوی ما به یکسو می‌چرخیدیم؟
 آنجاکه دو یار چنین موافق باشند،
 نه عشق تابیده می‌شود و نه علف.
 امه تاس: اینگونه بهانه‌های بیهوده می‌جویی،
 که خود و ما را معطل می‌کنی:
 و بندی که عشق بر خیال زن می‌زند
 سست‌تر است از طناب علفی.
 تستا یلیس: آنچه را که نتوان همواره به امیدش نشست،
 باید همان گونه پذیرفت که هست.
 امه تاس: پس بیا هر دو در کنار طناب‌مان بیارامیم،
 و بوسه زنان به میان علف‌ها در غلتیم.

زبان مارول¹ در مقایسه با دان بی‌تكلف‌تر است؛ گویندگانش ساکن جهان
 تلطیف یافته مرسوم در شعر شبانی‌اند. این شعر بذرهای درام را در خود
 دارد و رابطه‌ای را ترسیم می‌کند که در آن خدنگ شرم رندانه دختر در
 نهایت به هدف نمی‌خورد چراکه عاشق به جای آنکه سوزش بیشتر شود
 رویش ترشتر می‌شود، و نشان می‌دهد که دختر چطور، در ابتدا با توجیه

1. Andrew Marvell (1621-1678)

کردن عمل خود (حرف اولش را می‌توان چنین تعبیر کرد: "مزه عشق از بین می‌رود اگر دختر خیلی زود بله بگوید") و سپس زیرکانه از آن دست کشیدن، از این تنگنایی که با رفتار خود آفریده می‌گریزد. با اینهمه تأثیر آن دراماتیک نیست، بلکه، در زیرکی به دقت سنجیده‌اش، و با مهار احساسات در چارچوب آنچه که می‌توان با وقار بیان کرد، بیشتر ما را به یاد رقصی پر ظرافت و خوب تنظیم شده می‌اندازد. فاصله بسیاری است بین آن و این یکی.

مکبث وارد می‌شود

لیدی مکبث: شوهرم!

مکبث: کار را تمام کردم. آیا تو صدایی نشنیدی؟

لیدی مکبث: من شنیدم که جغد شیون می‌کند و زنجره‌ها فریاد.
تو حرفی نزدی؟

مکبث: چه وقت؟

لیدی مکبث: همین حالا.

مکبث: ضمن پایین آمدن؟

لیدی مکبث: آری!

مکبث: گوش بد!

چه کسی در اتاق دوم آرمیده است؟

لیدی مکبث: دانلبین.

مکبث: منظره‌ای اسف‌بار است.

لیدی مکبث: گفتن منظره‌ای اسف‌بار فکری است ابلهانه.

در اینجا گویی هر کلمه را به رغم مقاومت گویندگان، و بی میلی شان در به زبان آوردن آنچه مترصد انجامش هستند و در "کار" مکبث بیان شده، به

زور از دهان آنان بیرون کشیده‌اند. اما علاوه بر تنش هراس یک تنش دیگر هم هست که این دو نفر را از هم جدا می‌کند – و آن هم نگرانی لیدی مکبث است از اینکه مبادا مکبث (هر چند این کلمات کاملاً با موقعیت نامتناسب است) دست به کاری ابلهانه زند. سر و صدایی که مکبث درباره‌اش سؤال می‌کند ممکن است یک سر و صدایی واقعی بوده باشد، و در این صورت چیزی است که باید هم نگرانش بود. از سوی دیگر، ممکن است محصول تخیل فوق العاده حساس و خرافی مکبث باشد، که زن می‌داند باید در مقابل آن موضع گیرد. بنابراین تبادل کلام کوتاه آنها از هیستری فروخورده در تقابل با صراحة ریشخندآمیز آخرین سخنان لیدی مکبث نشان دارد.

همه درام‌ها نمی‌توانند در این سطح از تنش باقی بمانند، اما ویژگی گفتار خاص درام این است که در نهایت گویی هر گفته‌ای را گفته ماقبلش به چیزی فراخوانده که به یک مفهوم نوعی منازعه (تنش میان شخصیت‌ها) است و به یک مفهوم نوعی همدستی (روشن‌کردن ماهیت اوضاع). در تراژدی اسپانیایی کید¹، تبادل کلام زیر بین لورنسو، بليمپریا و بالتازار، تضادی چشمگیر فراهم می‌آورد.

لور: خواهر، این قدم زدن محزون چه معنا دارد؟

بلی: که من تا مدتی هم صحبتی کسی را طالب نیستم.

لور: اما اینک امیر به ملاقات تو می‌آید.

بلی: این هم دلیلی براینکه او در آزادی به سر می‌برد.

بال: نه، خانم، بلکه در اسارتی خوشایند.

بلی: پس زندان شما، شاید، خیال دور پرواز شما باشد.

1. *Spanish Tragedy*, Thomas Kyd (1558-94)

بال: آری، آزادی مرا خیال دور پروازم به بند کشیده است.

بلی: پس با خیال دور پرواز خود آن را وارهانید.

بال: چه حاصل اگر خیال دور پرواز قلبم را به دام افکنده باشد؟

بلی: هرچه به وام گرفته اید پس دهید و آن رانجات بخشد.

بال: اگر از آنجا که منزل گرفته بازگردد، مرگم فرامی رسد.

بلی: مردی بدون قلب و زندگی؟ معجزه است!

بال: بله خانم، عشق از این معجزه ها بسیار دارد.

لور: خاموش! خاموش، سرورم، این به بیراه زدن ها را رها کنید، و به زبان

ساده او را با عشق خود آشنا سازید.

تأثیر حرکت عقریه ساعت مانند این سؤال و جواب ها در مجموع برآیند الزامی خود این شکل نیست؛ شکسپیر در گفتگوی اعجاب انگیز میان ریچارد و ان در ریچارد سوم^۱، پرده اول، صحنه دو، چیزی شبیه این را به کار می برد. می توان گفت که حرفها "بسیار به موقع" رد و بدل می شود، اما آنچه براستی سزاوار سرزنشش می کند یکنواختی نثر مسجع آن است. از اندیشه‌ای که در طول این مناظره به خود شکل می دهد، از ذهنی که به فشار تجربه پاسخ می گوید، چیزی دستگیر انسان نمی شود. این موضوع قابل بحث است که تا چه حد می توان در یک بازی بسیار پر مهارت و یک اجرای سبک دار این قطعه را از کار درآورد، و البته نظر نگارنده این است که بسیار کار سختی خواهد بود. اریک بتلی^۲، برای ایجاد تمایز میان صنایع بدیع و شعر در درام، از نوشتة دی. دبلیو. هارдинگ^۳ درباره تعیین ویژگی زبان شعر سود می برد.

1. *Richard III*

2. Eric Bentley

3. D. W. Harding

درست گفته شده که عالمِ علم بیان اندیشه‌ها را جامه و اژه‌هایی در خور می‌پوشاند، و این می‌رساند که اندیشه‌ها قبلًا هم در حد کمال وجود داشتند چندان که حال ما می‌توانیم داوری کنیم که جامه در خور پوشیده‌اند. خوب البته اگر آنها وجود می‌داشتند، در قالب کلمات وجود می‌داشتند – قاعده‌تاً کلماتی دیگر، و کمتر در خور. از این‌رو عالم علم بیان کسی است که نشر را بهتر می‌کند... از سوی دیگر، – اگر مجاز به نقل قول از دی. دبليو. هاردينگ باشم – شاعر می‌خواهد پیش از آنکه یک اندیشه کامل شود، پیش از آنکه با کلمات جوش بخورد، به آن دست یابد. در او، واژه‌یابی و فکر اندیشی پا به پای هم پیش می‌روند، و نتیجه لزوماً واژگانی نو نیست، بلکه زبانی نو، عبارت پردازی نو، تلفیق‌های واژه‌ای نو، قوافی نو، معنی نو است.^۱

این زبان شاعرانه – دراماتیک مفهوم اندیشه‌ای را که در ذهن بازیگر، ضمن صحبت و تحت فشار موقعیتی که او خود را در آن می‌یابد، شکل گرفته به شنوونده یا خواننده منتقل می‌کند.

دو

پس، زبان دراماتیک شدت و بی‌واسطگی دارد. اما در ضمن عملکرد آن ساختن "متن" یا جهانی است که عمل در آن صورت می‌گیرد. در طلوع خورشید دان این هدف با صرفه‌جویی بسی‌پروایی حاصل می‌گردد:

1. *The life of Drama*, p.90

برو به شماتت

دانش آموزان در خواب مانده و کارآموزان رو ترش کرده،
رو بربگو به شکاربانان شاه، که او عزم سواری دارد،
موران مرزو بوم را به دروکاری در ادارات فراخوان...

جهان خارج، همانطور که اغلب در شعر دان می‌بینیم، ممکن است صرفاً به این قصد فراخوانده شود که طرد گردد، اما به هرجهت آنجا هست، همان متنی است که درونش عشاق چنان عشق می‌رانند که می‌رانند. چنین دریافتی از آن جهان واقعیت‌ها و مفاهیم که موقعیت دراماتیک درونش شکل می‌گیرد، و باید به حسب آن فهمیده شود، برای کل درام محوری است، و البته وقتی پای دو یا چند شنونده در میان باشد می‌توان بسیار غنی‌تر آفریدش. هیچ تک گفتاری، هرقدر هم دراماتیک، نمی‌توانست حالت تنش و دلشوره صفحه‌های آغازین هملت را انتقال دهد. همین یک بخش چنان مشهور است که شاید هرگونه تفسیری زائد باشد. اما، ببینید چقدر عدم حضور هملت در این صحنه حیاتی است. اشخاص صحنه افراد عادی هستند، یکی خرافاتی، دیگری شکاک، که طبیعتاً ظاهر شدن روح را به فاجعه‌ای عمومی ربط می‌دهند ("این گواه روی آوردن چیزی غریب به دولت ماست") و بعد به بحث درباره آخرین بحران سیاسی می‌پردازند. یعنی شبح، هرچند غریب، نمی‌تواند هیچ ربطی به شخص آنها داشته باشد، نمی‌تواند به آرامش درونی‌شان لطمه بزند؛ آنها، به سیاق آدم‌هایی که از داستان‌های ارواح، ادبیات عامیانه، پیشگویی‌ها و پریان صحبت می‌کنند با هم گپ می‌زنند. تا همین جا جهانی شکل گرفته که در آن شیوه‌های اندیشه و احساس هملت شیوه‌های معمول آن نیستند؛ برای نمونه، جهان گسترده‌تر، هرچند معمولی‌تر، که برناردو یا مارسلوس

ساکن آند در هراس و بیزاری او از ازدواج مادرش سهیم نیست. اگر ما نخواهیم بینش خود را تسلیم بینش هملت کنیم باید از این جهان، و دعاویش، آگاه بمانیم.

ماهیت جهان نمایشنامه تعیین می‌کند که چه چیزهایی ممکن است در آن اتفاق افتد، و موقعیت‌های محتمل، و گستره یا ژرفای عمل را محدود می‌کند. این محدودیت‌ها همان چیزی است که منتقدان درام عموماً "حسن تناسب" خوانده‌اند. (نک یادداشت الف، ص. ۱۲۲) انواع بسیار متفاوت محدودیت وجود دارد. منحصر کردن شخصیت‌ها و گفتارشان به یک طبقه اجتماعی خاص یکی از بسیار راه‌های بدیهی تحدید یک جهان است – نمایشنامه‌های ایپسن به جهان طبقه متوسط با اسکلت در داخل گنجه‌هایش تعلق دارد، و اعتقاد به اینکه "این جور کارها از کسی بر نمی‌آید". با اینهمه ما (برای مثال در مرغابی وحشی) اغلب از جهان وحشی‌تر و ابتدایی‌تر بیرون، جنگل‌ها و کوه‌ها، و افسانه‌های ملازم با آنها، آگاهیم. از سوی دیگر، جهانی که راسین می‌آفریند از شاهان و امیران، از کاخ‌ها و تالارها شکل گرفته است، که ظاهراً از "اعماق جنگل‌ها" بسیار دورند. فقط بتدریج به ذهن‌مان می‌رسد که تمدن کاخ‌ها و توحش کور جنگل‌ها چندان از هم جدا نیستند، و خطر بی‌رحمی جانوران و ددان بیشتر از سبیعت قلب انسانی متمدن در چنبره و سوشه‌ای مقاومت‌ناپذیر نیست. در درام، این تضاد میان جهان‌های سطح و درون سخت اهمیت دارد؛ آنچه بین هملت و دیگران فرق ایجاد می‌کند درک نافذی است که او از ابعاد تجربه (برای مثال، بهشت و جهنم) بشری دارد و این چیزی است که هیچکس دیگر در نمایشنامه به آن آگاه نیست. کل جهان نمایشنامه را هیچ یک از شخصیت‌هایش نفهمیده است. این است معنای آن اندیشه سنتی بیان شده در "همه جهان صحنه نمایش است"، یا مستتر در اندیشه

مذهبی جهان چون پهنه داوری خدا. ما، تماشاچیان، برای فهمیدن و داوری در موقعیتی هستیم که هیچ یک از ساکنان جهان آفریده شده نمی‌توانند باشند. ما همه را می‌بینیم. و، به قول سوزان لنگر، " نباید دریابیم که چه چیز با معنی است؛ انتخاب صورت گرفته – هرچه آنجا هست معنی دارد، و آنقدر نیست که توان همه را یکجا دید. "

سه

دسته‌بندی نمایشنامه‌ها به کمدی، تراژدی، فارس و جز آن، در واقع پاسخ ما به جهانی است که درام‌نویس آفریده است. دسته‌بندی‌ها به ناچار خام و ناسترده‌اند، و تنوعاتی را که ممکن است هر یک از "گونه‌ها" در درون خود داشته باشند به حساب نمی‌آورند. جهان سه کمدی هر طور که میل شماست^۱ شکسپیر، کیمیاگر^۲ بن جانسن^۳ و مردم گریز^۴ مولیر (به عمد سه شاهکار مسلم را انتخاب کرده‌ام) با یکدیگر بسیار متفاوت است. جانسن به خصوص میدان محدودی دارد که درون آن می‌تواند با حداقل شدت عمل کند. کل عمل کیمیاگر درون یک خانه صورت می‌گیرد، و زندگی غنی و پر تنوع لندن در بیرون را زیان القا می‌کند؛ این از برخی لحظات به تکنیک دان شباهت دارد. صحنه آغازین درسی عملی در زمینه صرفه جویی دراماتیک است. این صحنه دعوایی است که شدت ناهنجاری آن بیانگر پویایی غیر شرافتمدانه سه شخصیت اصلی، سابتل و فیس و دال است. احساس می‌کنیم که اگر این سه شیاد می‌توانند براساس "عهدی سه

1. *As You Like It.*

2. *The Alchemist.*

3. Ben Jonson (۱۶۳۷-۱۶۷۲) نمایشنامه نویس انگلیسی.

4. *Le Misanthrope*.

جانبه" با هم کار کنند، انرژی ای که تداوم امور را حفظ کند اینجا هست اما در صورت مهار نشدن، همه قول و قرارها را به هم خواهد ریخت. به سرعت تصویب می شود که جهان خارج به این منظور وجود دارد که فریب بخورد:

دال: خیال داری صدایت را
به گوش همسایه‌ها برسانی؟ خیال داری همه راlobe‌دهی؟
ساکت! صدای کسی می‌آید.

خطر لورفتن، و بازگشت محتمل ارباب فیس، که آنها دارند از خانه‌اش استفاده می‌کنند، به خطر از هم پاشیدن جمع دزدان افزوده شده است.
سابق: کیست؟ کسی در می‌زند. دال برو پشت پنجره - خدا کند
که ارباب ما را در این گوشه‌گیر نیندازد

اما آنچه در زبان این سه بیش از همه به چشم می‌آید استنباط شان از جسمیت صرف چیزهای است.

وقتی که پیچیده توی چند تا زنده پاره رفتی
که صبح نشده، به ضرب شنکش و چنگ تو تپاله‌ها جسته بودی؛
پاهای ترک خورده از سرمات تو دمپایی‌های کهنه؛
کلاه پاره‌ای نمدی، و بالاپوش یک لایی نخ نما
که سرینت راهم به زور می‌پوشاند.

هیچ نمایشنامه نویسی جهانش را این طور از اجسام جامد، ملموس،
جهانی از چیزهای خوردنی، پوشیدنی، لمس‌کردنی، لذت بخشیدنی،
خریدنی و فروختنی، یا دزدیدنی، پر نمی‌کند. جهان جانسن جهان انرژی
و اشیاء است، جهان خشنی که در آن آدم یا کلک می‌زند یا کلک

می خورد. اخلاقیات، اصول، عواطف، سنت‌ها یا احساسات لطیف که ممکن است مانع موفقیت شوند با بیزاری نادیده مانده یا پس رانده شده‌اند. تنها هنر عبارت است از هنر تزوير، تنها دانش عبارت از دانش کلاهبرداری.

جهان جانسن بدون شک عرصه‌های عظیمی از تجربهٔ بشری را کنار می‌گذارد، اما به عمد؛ ادعای اینکه زندگی این شکلی نیست پر افتادن از اصل مطلب است. جانسن دربارهٔ زندگی اشتباه نمی‌کند، او جهانی می‌آفریند که در آن برخی جنبه‌های محدود زندگی می‌تواند متزع و تشدید گردد. جثهٔ عظیم جناب ایکور مامون مسلماً یک مبالغه و کاریکاتور است، اما او مبالغه‌ای است در برخی توانایی‌های بالقوهٔ بشری که در همهٔ ما وجود دارد. کنار گذاشتن و شدت بخشیدن بخشی از موجودیت هر درام است. جهان شبانی جنگل آردن در هر طور که میل شماست واقعی‌تر از جهان جانسن نیست، و به درستی می‌توان گفت که شکسپیر در نمایشنامهٔ خود تأکید بر چیزی را انتخاب کرده که جانسن کنار گذاشته است. در اینجا عظیم‌ترین رنج متعلق به عشق پاسخ نیافته است، بدترین قصور فقدان هم‌دلی شهودی با همان رنج که رزالیند در دوستی با اورلاندو به آن تظاهر می‌کند و در فبهٔ تشخیص می‌دهد. از سوی دیگر، جهان مولیر^۱ غالباً اجتماعی و ظریف طبع است، حتی در خصوصی‌ترین موقعیت‌ها.

چطور! آیا مهری که تضمین‌گر احساسات من است

نمی‌تواند در برابر بدگمانی‌های شما مدافعه باشد؟

آیا آن بدگمانی‌ها در برابر این تضمین وزنی هم دارند؟

آیا به صرف گوش سپردن به آن به من توهین روانمی‌دارید؟

حال آنکه قلب ما زنان باید بر مقاومت عظیمی غلبه کند
تا بدانجا رسد که تصمیم به اعتراف به عشق خود گیرد؛
حال آنکه شرف ما زنان، خصم آتش درون مان،
با اینگونه اعترافات سخت به عناد بر می خیزد،
آیا معشوقی که می بیند بخاطرش از چنین مانعی گذشته ایم
حق دارد در آنچه برایش نویبدی است تردید کند؟^۱

در اینجا سلیمان می خواهد به طور ضمنی بگوید که تکلفات بسیار زندگی اجتماعی، با ظاهر آراسته و بی صداقتی های مؤدبانه اش، تضمینی است بر صادقانه بودن برخی اعترافات؛ آدم دفاعیاتش را به دلایل پیش پا افتاده عنوان نمی کند. مولیر می توانست آنسوی این جهان مبادی آداب و خودداری را که خود آفریده است ببیند، و مسلماً السیست^۲، در انزجار از ظاهرسازی که لازمه این جهان است، مقدار قابل توجهی همدلی بر می انگیزد. اما، آنچه مولیر به نمایش می گذارد این است که موضع اخلاقی السیست، برغم آنهمه خصوصیتش با برخی تکالیف اجتماعی، به هر حال به بطن همان اجتماع تعلق دارد، واقعیتی که فقط خودبینی عظیم او مانعش از دیدن آن می شود.

از مفاکی که شر در آن پیروز است برون آیم،
و مکانی دور افتاده را در روی زمین جستجو کنم
جایی که بتوان آزادانه انسانی شرافتمند بود.

مولیر تلویحاً می پرسد، چطور می توان در بیابان انسانی شرافتمند بود؟

1. *Le Misanthrope*, Act IV, Scene iii

2. *Alceste* ، شخصیت اصلی نمایشنامه مردم گریز مولیر.

۳

عمل و تنش

یک

دram نویس حد و حدود جهانی را که نمایشنامه در آن مسکن خواهد گزید معلوم می‌کند. او، در عین حال، با آفریدن موقعیتی که به خودی خود جذاب است، و توقع موقعیت‌های دیگری را که ممکن است از آن سر بر آورند بر می‌انگیزد، توجه ما را جلب می‌کند. بنابراین، در صحنهٔ آغازین کیمیاگر، توجه ما به دعوایی جلب می‌شود که موقعیت در طول آن، به طور کاملاً طبیعی، خود را تعریف می‌کند. ما از توقعات کوتاه مدت و بلند مدت آگاه می‌شویم؟ کنجکاویم که بدانیم این سه، که وقت دعوا می‌توانند این طور شر پاکنند، چطور می‌توانند نیرو و قدرت سخنوری مسلم خود را صرف همکاری کنند، ضمناً در عین حال در این فکریم که چقدر طول خواهد کشید تا عدم توافق مجدداً بالا گیرد، همسایه‌ها شروع کنند به شک بردن دربارهٔ آنچه در شرف وقوع است، یا اریاب از بیلاق برگرد. همهٔ موقعیت‌های دراماتیک این ظرفیت را دارند، هرچند که اگر "در فکر بودن" را بکلی جدا از درگیر شدن با آنچه در لحظهٔ رخ می‌دهد تصور

کنیم، گفتن اینکه "در این فکریم" گمراه کننده خواهد بود. ما درباره عمل فکر نمی‌کنیم، به درون آن کشانده می‌شویم (وارد آن می‌شویم)، از این رو درک ما از آنچه در شرف روی دادن است در واقع از درک ما از آنچه اتفاق خواهد افتاد یا ممکن است اتفاق بیفتد جدایی ناپذیر است.

این باعث می‌شود که میان یک لحظه مشخص و پیامد هنوز تحقق نیافتۀ آن تنشی خاص، "فرم در تعلیق"، یا توهם اساسی دراماتیک ایجاد شود. در هر نمایشنامه‌ای این توهם درباره آینده‌ای قابل تصور ایجاد می‌شود... آینده همین حالاهم یک موجود است، هرچند فعلًا در شکل

جنینی.^۱

"تنش" واژه‌ای است که اجباراً در هر بحثی درباره درام تکرار می‌شود. طبیعتاً هر وقت می‌خواهیم این احساس را انتقال بدھیم که اوضاع فعلی هر آن ممکن است تبدیل به چیزی اساساً متفاوت شود صحبت از یک "موقعیت پر تنش" می‌کنیم. همه آثار هنری از طریق درک پیوند میان بخش‌های مختلف‌شان به طور کامل فهمیده می‌شوند، و خصلت درام آن است که رابطه میان بخش‌ها از نوع پرتنش است. در نگاهی به دو نقاشی متفاوت، برای مثال یک مریم مقدس ابتدایی و یکی هم کار ال گرکو^۲ می‌توان با گفتن اینکه دومی دراماتیک‌تر است آنها را از هم تمیز داد. و شاید منظور آن باشد که عناصر مختلف تصویر - خط، فضا و رنگ - در یک حالت تنش همزیستی دارند، و انگار مدام در آستانه تلاشی‌اند. بدون شک، همان طور که آی. ای. ریچاردز^۳ در اصول نقد ادبی یادآور می‌شود،

1. لنگر، پیشگفته، ص ۳۱۱. نک همچنین یادداشت ب، ص ۱۲۴ همین کتاب.

2. El Greco (1541-1614)

3. I. A. Richards, *The Principles of Literary Criticism*

بد نیست به خاطر داشته باشیم که تنش فوق در ما است، ولی فقط می‌توانیم آن را به حسب خود اثر هنری به بحث بگذاریم، و برای همین هم مفاهیمی روانشناختی مانند "تزمکیه" می‌توانند تا حدی مخاطره‌انگیز گمراه‌کننده باشند. می‌توان درباره یک نمایشنامه گفت که ما را "روی صندلی میخکوب می‌کند"، اما این فی نفسه یک تفسیر انتقادی نیست.

أنواع مختلف تنش در درام وجود دارد – بین شیوه‌های مختلف فهمیدن یک گفتار (طعن دراماتیک)، بین دو شخصیت نمایش، و غیره – اما تنش بنیادی ممتد همان تنش بین موقعیت در هر لحظه مشخص و کل عمل است. تا عمل کامل نشود نمایشنامه به حالت تعادل نمی‌رسد، و ساده‌ترین و بارزترین مثال این نوع تنش، تعلیق است. می‌توان این قضیه را به روشن‌ترین وجه در سطح تفریحات دراماتیک عمومی در سینما و تلویزیون مشاهده کرد. قهرمان زن به ریل‌های راه آهن بسته شده؛ دوربین می‌رود روی قطار سریع السیر، که به طرزی عظیم پرقدرت و به طرزی تهدید‌کننده بی‌مغز، به سرعت پیش می‌آید؛ دوربین می‌رود روی قهرمان مرد که، سوار بر اسبی سفید، با تمام قوا برای نجات زن می‌تازد. ملودرام صرفاً یک درام است که به ساده‌ترین اجزایش تقلیل یافته – خیابان اصلی شهرکی در غرب نزدیک غروب، که از هر سر آن یک نفر تنها، دست‌ها به حالت عصبی بر جلد اسلحه، به پیش می‌آید. استاد بزرگ تفریحات عمومی، کسی از قبیل چاپلین یا هیچکاک، دارای دانش غریزی درباره این مسئله است که دقیقاً چه مدت می‌توان تنش را حفظ کرد بی‌آنکه تحمل ناپذیر یا کسالت بار شود، و چطور می‌توان آن را با حداکثر تأثیرگذاری قطع کرد.

تعليق، که اغلب شکل‌های بسیار ظریفی پیدا می‌کند، از درام جدایی ناپذیر است. چخوف در ایجاد تعليق لاينحل، يا تا حدودی حل شده،

استاد است و ایبسن در اکثر صحنه‌های قوی‌اش، از جمله پایان استاد معمار بر تعلیق تکیه دارد. این امر اغلب شکل تصمیمی کلیدی را می‌گیرد که باید اتخاذ کرد، مثل انتخاب کرنی^۱ میان عشق و وظیفه. نمایش فارس عموماً تعلیق ایجاد می‌کند، آن نوع تعلیقی که وقتی احساس می‌شود که یک تردست تعداد توب‌هایی را که همزمان به هوا پرتاب کرده زیاد کند؛ کیمیاگر احتمالاً درخشان‌ترین نمونه است. یکی از عالیترین صحنه‌های تعلیق به در میان همه درام‌ها پرده چهارم از صحنه پنجم ترتوف^۲ مولیراست. ترتوف، "عبد دروغین"، پیشنهادهایی به همسر اربابش، اورگون عقل باخته، کرده است، اما اورگون نمی‌خواهد باور کند. زن ارباب، المیر، ترتیبی می‌دهد تا شوهر در طول صحبتی میان او و ترتوف زیر میزی پنهان شود. المیر، با عزم راندن ترتوف به نقطه‌ای که مقاصدش را به رسواترین وجه آشکار سازد، آنگاه که شوهر به رغم علامت دادن‌های مکرر او با سرفه و روی میز زدن، برای مقابله با ترتوف بیرون نمی‌پرد خود را در دام می‌یابد. سرانجام، وقتی که زن برای یک لحظه خود را از دست ترتوف خلاص می‌کند (آنهم به این بهانه که می‌خواهد بفهمد چقدر احتمال دارد اورگون آنها را ببیند) خطاب به شوهر، که بالاخره از زیر میز بیرون آمده، به ریشخند می‌گوید:

عجب؟ به همین زودی بیرون آمدید؟ حتماً شوخی می‌کنیدا برگردید
زیر میز، هنوز وقتیش نرسیده. بهتر است تا به آخر صبر کنید تا مطمئن
شوید، و بر ظواهر صرف تکیه نکنید.

اما، بار همه کمدمی هم به دوش اورگون نیست، زیرا المیر، در اعتماد به

نفس نه چندان پر پایه و اساس خود، موقعیتی آفریده که طی آن با نیرویی بی پرواکه در مقابلش به تنها بی دفاع است رو در رو قرار گرفته. صحنه با برقراری مجدد اعتماد میان زن و شوهر خاتمه می یابد، اما از طریق تعلیق نشان داده که چیزی نمانده بود ترتوف موفق شود احترام دو جانبی را که ازدواج بر آن استوار است به کلی از بین بیرد.

یک ابزار ساده دیگر برای ایجاد تنش دراماتیک غافلگیری است، یعنی وارد کردن ناگهانی عنصری جدید به درون موقعیتی جا افتاده به گونه‌ای که به سرعت آن را دگرگون سازد. در اینجا باز هم بدیهی ترین نمونه‌ها ملو دراماتیک‌اند، مثل رو شدن ناگهانی یک واقعیت مهم که ما را از آن بی خبر نگهداشته‌اند. تأثیرهایی از این نوع متداول و به طرزی مخاطره‌انگیز آسان است – شلیک تیر بیرون از صحنه، ورود نامتنظره – و می‌توانیم نمونه‌های جالب توجهی بیابیم، مانند خودکشی هداگابرلر، یا ظاهر شدن خانم بورکمن در پایان پرده دوم یان گابری یل بورکمن. (ایسن، به رغم طبیعی‌گرایی در صحنه پردازی و زبان به ندرت فاصله‌اش از ملودرام را زیاد می‌کند).

اما، در این نقطه، تشخیص نکته‌ای ضروری است و آن اینکه شرح حاضر از تعلیق و غافلگیری بیش از حد ساده شده است. ممکن است در درام مواردی باشد که غافلگیری کامل شود، شاید مواردی از تعلیق وجود داشته باشد که ما کاملاً از نتیجه کار نامطمئن باشیم. اما حتی در لحظه‌های ملو دراماتیک به ندرت یکسره بی خبر یا نامطمئن می‌مانیم و در واقع، وقتی یک "صخره نوردی" را تماشا می‌کنیم، می‌دانیم که دو قهرمان زن و مرد زنده خواهند ماند؛ اغلب تا حدی برای امکان غافلگیری آماده شده‌ایم. احساس ما از احتمالات ریشه در دانش ما از عرف و آداب یک نوع خاص درام دارد. از اینرو، در صحنه مربوط به

ترتوف که ذکرش رفت، "در پس ذهن مان" می‌دانیم که ترتوф موفق به فریب المیر نخواهد شد. تا حدودی به این دلیل که می‌توانیم (یا تا همین اواخر می‌توانستیم) مطمئن باشیم که این طور چیزها را روی صحنه نشان نمی‌دهند؛ آنچه می‌توان و نمی‌توان روی صحنه نشان داد ممکن است تابعی از مد یا سلیقه عمومی باشد، اما بهر حال بر توقعات ما از درام محدودیت‌هایی اعمال می‌کند. اما، مهمتر از همه، این چیزی است مربوط به حسن تناسب، که به حق می‌توانیم در این نوع نمایشنامه انتظارش را داشته باشیم، و این را نمایشنامه از همان آغاز کار مشخص کرده است.

محدوده امکانات هرگز از آن که در تراژدی یونانی بوده تنگ‌تر نشده، یعنی زمانی که داستان تقریباً بی‌برو برگرد افسانه‌ای بوده که همه تماشاچیان از آن خبر داشته‌اند. باید کسانی را که اعتقاد دارند تعلیق دراماتیک بر جهل کامل ما از نتیجه آن متکی است به مطالعه ادیپ شاه^۱ نوشته سوفوکل، و شیوه برقراری تنش میان جهل همه شخصیت‌ها دعوت کرد (تیره‌زیاس را، که پیش از آنکه حقیقت شروع به آشکار شدن کند صحنه را ترک گفته باید مستثنی کرد): ما از طریق همسان‌پنداری خود با شخصیت‌ها، و آگاهی‌مان از واقعیت امر، در این جهل "سهیم" می‌شویم. ماهیت این، به اصطلاح، "آگاهی مضاعف" در فصل بعدی، در بحث طعن، از نزدیک بررسی خواهد شد.

شکسپیر به ندرت موقعیت‌های تعلیق ساده خلق می‌کند، و بسیار کم از غافلگیری استفاده می‌کند. حتی برای تکان دهنده‌ترین لحظه‌های دراماتیک در تراژدی‌ها نیز، مثل ظاهرشدن روح بنکو یا ورود لیر که

جسد کوردلیا را در آغوش دارد، از قبل تا حدودی آماده شده‌ایم، و بنابراین وقتی اتفاق می‌افتد کاملاً بجا بودن آنها توجه ما را جلب می‌کند. حتی در یکی از موقعیت‌های قابل توجهی که شکسپیر چیزی را از ما پنهان می‌کند، یعنی زنده بودن هرمیونه در قصه زمستان^۱، در می‌یابیم که در صحنه‌های قبلی، و طی اشاراتی به هرمیونه وكل فضای شادی و عشق بازیافته، پیدا شدن مجدد او تقریباً به طور ضمنی زمینه چینی شده است. این اوج هنر نمایشنامه نویس، به وجود آوردن درکی پنهان از آن چیزی است که عمل در کل باید باشد، که تا وقتی عمل بالاخره کامل نشود به سطح آگاهی کامل نمی‌رسد، به گونه‌ای که مدام تنفسی بین این، و آنچه در هر لحظه معین رخ می‌دهد، برقرار می‌شود. اختتام نمایشنامه، با توجه به سودمندی مقایسه آن در اینجا با موسیقی، مثل کورد مأذور نهایی در سمفونی است که از آغاز بطور بالقوه وجود داشته، که تا پایان عمل‌اً هیچ آن را نمی‌شنویم، و بر درک شهودی ما از آنچه قبل‌اً رخ داده مهر تأیید می‌زند.

دو

برای کشاندن ما به درون موقعیت آغازین نمایشنامه انواع راه‌ها وجود دارد. برای مثال، شروع ناگهانی، خشن یا پرسرو صدا، مثل شروع رومشو و ژولیت^۲ هست. در اینجا با یکی دیگر از شرط‌های ضروری برای یک عمل کامل رویارو می‌شویم، یعنی تمرکز یافتن توجه روی آنچه برای موقعیت محوری است. طبق عمل رومشو و ژولیت، چیزی که باید ثبیت

1. *Winter's tale*.

2. *Romeo and Juliet*, William Shakespeare.

شود کینه خانواده است، نه افراد درگیر. بنابراین شکسپیر با خدمتکاران شروع می‌کند. این توضیحی است پیش پا افتاده و در عین حال مفید که برای نمایشنامه نویس به تصویر کشیدن جامعه‌ای که در آن مدارج اجتماعی روشن و به سرعت قابل تشخیص است امتیازهای خاصی دارد. احتمالاً هیچکس به این فکر اشتباه دچار نمی‌شود که داستان رومثو و ژولیت قرار است درباره سمپسون و گرگوری باشد، چرا که آنها خدمتکارند. شخصیت‌های هر نمایشنامه‌ای مشمول یک طرح تابع‌سازی پنهان هستند، و برای جمع تماشاجی هیچ چیز کاوهنده‌تر از آن نیست که او را به حال خود گذاشته باشند تا درباره اینکه کانون توجه کجاست اشتباه کند. برای مثال، وبستر^۱ نمایشنامه شیطان سفید^۲ را به شیوه‌ای عالی و انفجاری شروع می‌کند.

لودویکو: نفی بلد شد؟

انتونلی: شنیدن این جمله باعث تالم بسیارم گشت.

لودویکو: ها، ها، ای دموکریتوس، خدایانت

که بر سراسر جهان حکم می‌رانند! – پاداش

و کیفر ملوکانه! بخت به راستی یک روسپی است:

اگر بخششی کند، ذره ذره می‌دهد،

تا یکجا باز ستاند.

این یعنی داشتن خصم بسیار، جزاشان با خدا:

گرگ شماگویی هیچ گرگ ترازو قوتی نیست

که گرسنه است.

خود گفتار از اهمیت دراماتیک قابل توجهی برخوردار است، زیرا مفهوم ذهنی "پاداش / وکیفر ملوکانه" و "خصم بسیار" برای عملی که در شرف وقوع است محوری است. اما شخص لودویکو، پس از این صحنه آغازین، عملًا تا نزدیکی‌های پایان پرده سوم پیدایش نیست و میزان مشارکت او در عمل بعدی توجیه چندانی ندارد. بسیار گفته شده که "ساختار دراماتیک" ویستر اغلب غلط است، اما این نمونه خاص می‌تواند به ما کمک کند تا روشن‌تر بینیم که ساختار دراماتیک چیست. خود این عبارت مخاطرات خاصش را دارد؛ شباهت تردید ناپذیر آن با ساختارهای مادی منتقدان را به کشیدن جدول و نمودار تشویق می‌کند. یک بار دیگر می‌توانیم با توجه به اهمیت جذابیت، خود را از این مخصوصه برهانیم، زیرا چیزی که ساختار دراماتیک می‌خوانیم وسیله‌ای است که به کمکش آنچه در عمل نمایشنامه مهمترین است مدام در کانون توجه ما نگهداشته می‌شود (نک یادداشت ج، ص ۱۲۷ همین کتاب)

رعایت ساختار به این مفهوم پشت سر اغلب اصول درام به اصطلاح "نوکلاسیک" به چشم می‌خورد، از جمله وحدت‌های ارسطویی، محکومیت عمل مضاعف و درآمیختن صحنه‌های تراژیک و کمیک. دفاع دکتر جانسن (در مقدمه خود) از شکسپیر در مقابل قواعد سختگیرانه نوکلاسیک اغلب مشتمل بر ذکر این نکته است که زندگی خود چنین محدودیت‌هایی را بر نمی‌تابد، و درام آینه‌ای است پیش روی زندگی. اما، این را نمی‌توان دفاع هنری از دریان در مکبث یا دلچک در لیر، که هردو توجه ما را استوارانه به سمتی درست می‌رانند، محسوب داشت. بعد از دیدن نمایشنامه مکبث فکرش را هم نمی‌کنیم که بپرسیم "فهمیدم بر سر دریان چه آمد؟" موضوع دلچک در لیر به این سادگی نیست، اما مسئله مهم در اینجا این نیست که "بر سر دلچک چه آمد؟" بلکه مسئله این است

که وقتی چنین سؤالی را طرح می‌کنیم آیا نقش او را در بازی بد فهمیده‌ایم یا داریم توجه را به یک نقص در ساختار عمل جلب می‌کنیم. (در اینجا شاید ذکر این نکته عاری از فایده نباشد که این آخرین مسئله، اگر هم مطرح باشد، مربوط به مشکلاتی می‌شود که بسیاری از متقدان با شایلوک در تاجر و نیزی^۱، یا مالولیو در شب دوازدهم^۲ داشته‌اند. در اینجا مسئله مورد بحث عمدتاً نوع توجهی است که این دو شخصیت بر انگیخته‌اند و نه میزان آن، اما چنین مواردی به درد این می‌خورد که شدت مرتبط بودن شخصیت و ساختار را یادآوری کند.)

در واقع، هنگام سخن گفتن از ساختار دراماتیک، از شیوه ربط داشتن موقعیت‌ها به یکدیگر، و از شیوه تمرکز یافتن توجه روی این موقعیت‌ها، یک تجربید می‌سازیم تا آنها را با هم متحد و تبدیل به یک عمل کنیم. یکی از اولین سؤال‌هایی که در صحنه‌های آغازین نمایشنامه طرح می‌شود این است که "سرنوشت چه کسی را می‌خواهیم مشخصاً دنبال کنیم؟". در بعضی نمایشنامه‌ها تنها یک یا دو شخصیت واقعاً مهم‌اند – اینجا پرنگ اصلی ددمدی مزاج فوراً به ذهن می‌رسد، و مورد آشکارتر آن تراژدی‌های اشیل^۳ و سوفوکل است. اما چخوف، که از جمله نمایشنامه نویسان طراز اول است، در دسر آفرین است. اگر سؤالی را که در بالا طرح شد در مورد نمایشنامه‌های او مطرح کنیم به احتمال زیاد گیج می‌شویم. از یک لحاظ می‌توان گفت که، مثلاً در باغ آلبالو^۴، برخی شخصیت‌ها از بقیه مهمترند (برای مثال شارلوتای معلمه، کم اهمیت‌تر از خانمش لیوبوف اندری یفنا یا شاگردش انجیا است) اما شخصیت‌های فرعی‌تر عمدتاً در خدمت هدایت توجه به مهمترین یا پر معناترین جنبه‌ها در شخصیت‌های

1. *Merchant of Venice*

2. *The Twelfth Night*

3. Aeschylus (525-456 B.C.)

4. *The Cherry Orchard*

اصلی‌تر نیستند. همه آنها به موقعیت‌های خودشان تعلق دارند، که، مثل موقعیت شخصیت‌های اصلی، توجه ما را به سمت سؤالی که با "چه؟" شروع می‌شود هدایت می‌کنند یا، بهتر بگوییم، این سؤال که "چه سرنوشتی را می‌خواهیم مشخصاً دنبال کنیم؟"، زیرا این شکل پرسیدن به ما امکان می‌دهد که در جواب بگوییم - "سرنوشت باغ آلبالو"، یا گذشته و حال یک نظام اجتماعی را که آینده‌ای ندارد، درست مانند روابطی بالقوه (بین واریا و لوپاهین، بین انيا و تروفیموف) که آینده نداشتن‌شان را می‌بینیم. درام چخوف درام شخصیت‌های بدون سرنوشت است؛ روح آن بهتر از هر جای دیگر در سطرهای پایانی سه خواهر^۱ بازتاب یافته است.

الگا: ...نه، خواهران عزیزم، زندگی هنوز برای ما به سرنویسیده است! ما به زندگی ادامه می‌دهیم! ارکستر اینقدر شاد اینقدر پر نشاط می‌نوازد - شاید، اگر کمی بیشتر صبر کنیم، بتوانیم بفهمیم که چرا زندگی می‌کنیم، چرا رنج می‌بریم... کاش می‌دانستیم، کاش می‌دانستیم! شبوتکین (آهسته با خود می‌خواند): تارارا- بوم- دی- ریم... من نشسته‌ام روی گور- دی- ریم... (روزنامه می‌خواند). چه اهمیتی دارد؟ هیچ چیزی مهم نیست.

الگا: ای کاش می‌دانستیم، ای کاش می‌دانستیم!...

آیا چخوف، در این دو نمایشنامه عالی در آن واحد کل به اصطلاح "تئاتر پوچی" امروزی را پیشاپیش اعلام نمی‌کند و بر آن پیش نمی‌جوید؟

سه

صحنه‌های آغازین نمایشنامه همواره از اهمیت وافری برخوردارند، چرا که موقعیتی را که کل عمل از آن سر بر می‌آورد مشخص می‌کنند، و علاقه محوری نمایشنامه را با تمرکز دادن به توجه ما ثبیت می‌نمایند. اما اگر نمایشنامه‌ای مانند شاه لیر یا استاد معمار را در نظر بگیریم، بدیهی است که، در حالی که صحنه‌های آغازین بی‌تردید به کانون توجه (لیر، سولنس) اشاره دارند ماهیت این توجه به وضوح مشخص نشده است، و تا پایان کار نمی‌توان آن را کاملاً فهمید. زیرا، همان طور که یک موقعیت از دل دیگری سر بر می‌آورد، به همان ترتیب نیز موقعیت جدید به چیزی در موقعیت قبلی اشاره دارد که در غیر اینصورت ممکن نبود آن را دریابیم. در پرده‌اول، صحنه سوم شاه لیر، گانریل درباره شاه چنین می‌گوید:

سالخوردگان ابله به حال اطفال درآیند، و هر آینه بدخلقی کنند
چاره توسل جستن به زبان بازی است و تأدیب.

همان طور که دلچک بعداً تکرار می‌کند، لیر خود را در موقعیت فرزند دخترانش قرار داده است و ناگزیر بازیچه اقتدار آنان گشته است. اما، همان طور که با مراجعه به صحنه نخست در می‌یابیم، این دقیقاً همان موقعیتی است که او آرزو می‌کرد در مقابل کوردلیا داشته باشد، و موقعیتی که کوردلیا، با امتناع از فریب دادن او، نگذاشت تحقق یابد.

(بیش از همه اورادوست می‌داشم، و اندیشه‌ام این بود که باقی روزگارم
را تحت توجه مهر آمیز او به سر آرم.)

اما این یعنی عنوان کردن کل مسئله طعن دراماتیک، که فصلی جداگانه می‌طلبد.

۴

طعن دراماتیک

یک

معمولًاً طعن را بیشتر یک لحن به حساب می‌آوریم. "حقیقت مورد قبول همه این است که مردی مجرد با ثروتی قابل ملاحظه باید احتیاج به همسر داشته باشد." این جمله اول غرور و تعصب^۱، احتمالاً یکی از شناخته شده‌ترین نمونه‌های طعن زبانی است. و پیداست که مثل همه طعن‌ها چند سویه است. ابتدا باید پذیرفت که، به احتمال قوی "مردی مجرد با ثروتی قابل ملاحظه" محتاج همسر خواهد بود. اما تعمیم دادن آن به "حقیقت مورد قبول همه" ما را، در موضع دفاعی قرار می‌دهد، هشیارمان می‌سازد که این یک حقیقت مورد قبول همه نیست (استثناهایی هم دارد) و در ضمن از محدودیت‌های ذهنی احتمالی کسانی، که مثل خانم بنت، به هیچ وجه نمی‌توانند وجود استثناهای را پذیرند آگاهمان می‌کند. این طعن میان جین استین^۲ و خواننده زمینه‌ای مشترک ایجاد می‌کند که هرگز، حتی

موافق‌ترین شخصیت‌های او نیز، در آن سهیم نخواهند بود. به مدد طعن موقعیتی دراماتیک ایجاد شده، اما بواسطه لحن ثبیت می‌شود، و لحن امکانی است که نمایشنامه‌نویس هیچ به آن دسترسی ندارد. داستان نویس می‌تواند بسیاری درجات بینهایت ظریف لحن را، از مخاطب قراردادن مستقیم خواننده تا ارائه کاملاً دراماتیک، در حدی که بتوان گفت راوی در مقام راوی خود را کاملاً از عمل کنار کشیده، مورد استفاده قرار دهد. نمایشنامه‌نویس، در مقام نمایشنامه نویس، از این امکان محروم است.

البته، نمایشنامه‌نویس راه‌های متفاوتی برای غلبه بر این مشکل در اختیار دارد، از جمله نوشتن مقدمه، مؤخره، استفاده از همسرايان و غیره، اما این ابزارها جبراً برای درام عارضی‌اند. مسلماً نمایشنامه نویس می‌تواند زیان طعن را در دهان یکی از شخصیت‌هایش بگذارد، مانند حرفهای معروف لیدی مکبٹ

آنکس که می‌آید
باید برایش تدارک دید.

این طعن آگاهانه است و گوینده و شوهرش آن را به همین عنوان فهمیده‌اند. اما این جناس به تمام معنا سبع حاوی طنز دراماتیک گسترده‌تری است. زیرا لیدی مکبٹ، بلافصله پیش از ورود شوهر، ارواح شیطانی را با گفتن "جنسیت مرا تغییر دهید" فراخوانده است. کل نیروی تضاد میان تدارک دیدن برای میهمانی که در راه است (به مفهوم متواضعانه اسباب خواب، خوراک و دیگر پذیرایی‌ها) که مسئولیت آن معمولاً با زنان است، و تهیه مقدمات قتلی غیرانسانی، در میزان توفیق لیدی مکبٹ برای کنار نهادن نقش زنانه معمول خود نهفته است.

بیا ای شب تیره،

خود را در غلیظ ترین دود جهنمی فرو پوش،
تا چاقوی تیز من نبیند آن زخمی را که می‌زند،
آسمان نیز از میان لحاف ظلمت به این سو ننگرد،
فریاد برنیارد: "دست بدار، دست بدار!"

دکتر جانسن، در تفسیر این قطعه (Rambler¹، ۱۶۸) روی آنچه خود "سخافت" کلماتی مثل "چاقو" و "لحاف" می‌خواند انگشت می‌گذارد. اما جانسن این گفته‌ها را به مکبث نسبت می‌دهد، نه به همسروی و، به تبع آن، طعن هولناک نهفته در استفاده او از واژه‌های مرتبط با کار معمول تهیه و تدارک غذا و محل خواب برای میهمانی را که در راه است درک نمی‌کند.

می‌توان اعتراض کرد که این مثالی بخصوص ظریف است، و بعد است که در اجرا ملاحظه شود. این اعتراضی است که معمولاً به تفسیر جزء به جزء درام شده، ولی اساساً غلط است. احتمالاً هرکس که نمایشنامه مورد بحث را خوب نشناشد از طعن فوق آگاه نمی‌شود اما، به گفتهٔ تی. اس. الیوت شعر دراماتیک اغلب می‌تواند "پیش از آنکه فهمیده شود مفهوم خود را منتقل کند". مقصود از تحلیل جزء به جزء از این نوع صرفاً بیان آن چیزی نیست که بتوان آگاهانه با یک بار شنیدن در تئاتر کاملاً فهمید، بلکه مقصود ایجاد پیوندهایی آگاهانه و آشکار است که در غیر این صورت به طور مبهم، به عنوان بخشی از "درستی" یک برداشت عمومی احساس می‌شوند. در دوباره خوانی آثار درام نویسان بزرگ، به خصوص شکسپیر، انسان بارها و بارها از این که برای نخستین بار

می‌تواند به خودش توضیح دهد که دقیقاً چرا یک عبارت یا گفتار خاص کاملاً با یک شخصیت یا موقعیت جور در می‌آید غرق در شادی می‌شود.

طعن درام معمولاً به هیچ وجه چنین باریک نیست. به محض اینکه حضار از چیزی مطلع شدند که دست کم یکی از شخصیت‌های روی صحنه از آن بی‌خبر است طعن شکل می‌گیرد. زیرا ما تماشاچیان همه چیز را می‌دانیم – از همه چیز دانی خدای گونه‌مان لذت می‌بریم، و این نشاط پروری در کمدی به اوج خود می‌رسد. برای مثال، موقعیت محوری در نمایشنامه گیرای به قصد غلبه تمکین می‌کند^۱ نوشتۀ گلدسمیت^۲ را در نظر بگیرید. مارلوی جوان برای اولین بار به دیدار دوست پدرش آقای هاردکسل می‌رود، و در طول راه متقادع می‌شود که خانه هاردکسل مسافرخانه است. بنابراین او در مقابل حیرت بسیار آقای هاردکسل همان رفتاری را در پیش می‌گیرد که به طور معمول در مسافرخانه دارد. این واقعیت که مارلو را به آقای هاردکسل جوانی خجول معرفی کرده‌اند شوخی را تشدید می‌کند. جمع تماشاچی، تا هنگام کشف اشتباه می‌همان از جانب آقای هاردکسل، هر صحبت و رویدادی را که در آن خانه واقع شده، به آگاهی خود از واقعیت اوضاع ارجاع می‌دهد. این ساده‌ترین نوع ممکن طعن دراماتیک است، اما به یک معنا همه انواع دیگر آن شکل‌های عمق و گسترش یافته همین نوع است.

در اکثر موارد کمدی متکی بر خطاهای یا کج فهمی‌هایی است که ممکن و انسانی است، اشتباهاتی که ممکن بود ما مرتكب شده باشیم؛ آگاهی به داشتن وجوه اشتراک با شخصیت‌ها که مثل ما انسان هستند

مانع از آن می‌شود که نشاط ما صرفاً بی‌قیدانه و عاری از شفقت باشد. بنابراین، کسی که نمی‌توانست تصور کند در صورتی که خودش مرتکب چنین اشتباهی می‌شد چه احساس بلاهتی می‌کرد قادر نبود از کمدی گلدرسیت نهایت لذت را ببرد. از سوی دیگر، چنین احساسی اگر خیلی حاد شود به نحو دیگری موجب منغص شدن عیش است؛ نمایشنامه‌هایی که بزرگترها را سرگرم می‌کند اغلب بچه‌ها را می‌رنجاند، چون احساس همدلی بچه‌ها با سرنوشت یک شخصیت خاص بسیار عمیق است. انواع مختلف کمدی انواع توازن‌های مختلف میان احساس همدلی و فاصله‌گرفتن را نشان می‌دهند، و برخی از نمایشنامه‌نویسان به عمد و تا جای ممکن مانع واکنش آمیخته با همدلی می‌شوند. از میان نمایشنامه‌نویسان کلاسیک بن جانسن به ذهن می‌آید، حال آنکه در تئاتر مدرن مقدار زیادی کمدی "سیاه" و "تئاتر پوچی" از این دست داریم. بر تولد برشت گرچه در عمل کوشید همدلی را به طور کامل کنار بگذارد، استعداد غریزی اش برای درام خوب‌بختانه مانع موفقیت او در این راه شد. زیرا درام تنها می‌تواند در نقطه‌ای بین این دو قطب همسان‌پنداری کامل از سر همدلی و فاصله‌گرفتن کامل به وجود آید.

بامزگی موقعیت در نمایشنامه به قصد غلبه تمکین می‌کند ناشی از جهل مارلو جوان و آقای هاردقسل است. اما یک نوع طعن دیگر هم هست که از همدستی یا دانش مشترک میان ما و یکی از شخصیت‌ها به خرج بقیه سرچشم می‌گیرد. در مورد شخصیت "دستمایه" کمدی، شیاد با استعداد هفت خط، اغلب وضع از همین قرار است. گاه این سؤال مطرح می‌شود که چطور می‌توانیم، در مقام تماشاچی، از رفتاری که، با معیارهای معمول‌مان، از ته دل نفی می‌کنیم، به نشاط آییم. به این

دلیل که تمام همسان پنداری‌های دراماتیک به طریقی که در بالا ذکر شد همراه با همدلی نیست. ما در کمدی رمانتیک طبیعتاً با عشاق همدردیم؛ اما سخت می‌توان گفت که با شیادهای فاقد اخلاق بن جانسن و سایر درام نویسان عصر جیمز اول نیز احساس همدلی می‌کنیم. بر عکس، تا وقتی که نمایشنامه‌نویس به هیچ وجه نگذارد که ما گرایشی در جهت همدلی با فریب خورده‌گان نشان دهیم، شخصیت‌ها ما را به همدستی ناشی از دانش مشترک می‌کشانند و به یک معنا شریک جرم خودشان می‌کنند. (این را می‌توان با رضایتی مقایسه کرد که ممکن است از "وارد شدن در" یک شوخی علیه کسی که همدردی‌مان را از دست داده احساس کنیم، و تردیدی نیست که روانشناسان حرفی برای گفتن درباره ارضاء بیضرر انگیزه‌های تهاجمی خواهند داشت.)

طعن همدستی در درام عصر الیزابت و جیمز اول کاملاً رایج است، و در کمدی شکسپیری اغلب در اثر لباس مبدل و پنهان کاری حاصل شده است. نمونه‌ای به ویژه غنی در هر طور که میل شماست رخ می‌دهد. رزالیند عاشق اورلاندو است و پسر هم عاشق او است، اما وقتی آنها در جنگل آردن هم‌دیگر را می‌بینند دختر به لباس مردانه درآمده است. به این سؤال که چرا او فوراً هویت خود را آشکار نمی‌کند می‌توان این طور پاسخ داد که این قبیل سؤال‌ها درباره این نوع نمایشنامه‌ها جایز نیست. اما موضوع چیز دیگری است. در واقع موقعیت فوق می‌تواند رضایت‌های خاصی برای رزالیند فراهم آورد، از جمله سعادت شنیدن اعترافات عاشقانه دلدارش به یک "شخص سوم". او می‌تواند این شخص سوم باشد، اعترافات اورلاندو را به باد استهzae بگیرد، و بشنود که در مقابل استهzae، مضاعف می‌شوند.

اورلاندو: ای جوان نیک سیما، کاش می‌توانستم تو را به عشق خویش
مجاب گردانم.

رزالیند: من مجاب گردم! تو در نهایت می‌توانی آن دختری را که دوست
داری مجاب گردانی؛ و بدان که او به مجاب گشتن مایل‌تر است تا به
اعتراف آن. این از آن مقوله‌هایی است که زنان درباره‌اش همچنان به
وجدان خود دروغ می‌گویند. اما، بی‌هیچ کتمان، آیا تو همانی که آن
اشعار را در ستایش رزالیند به درخت‌ها آویخته؟

اورلاندو: برای تو، ای جوان به دستهای سفید رزالیند سوگند می‌خورم،
که من هموهستم، همان نگون بخت.

رزالیند: آیا تو به همان شدت که از اشعار استنباط می‌گردد عاشقی؟
اورلاندو: نه شعر تواند گفت که چقدر و نه عقل.

رزالیند: عشق در ردیف جنون است؛ و، بدان، به همان گونه نیز مستحق
دارالمجانین و تازیانه همچون دیوانه‌ها؛ و دلیل اینکه آنان این طور تنبیه
و مدوا نمی‌شوند این است که عقل باختگی چنان رواج یافته که شلاق
زن‌ها خود عاشق گشته‌اند.

(پ یک، ص دو)

در این نقطه رزالیند و حضار تقریباً در تأمل در نامعقولی عشق شریک‌اند،
اما سخنان پایانی به یادمان می‌آورد که این "شلاق زن" عشق خودش
عاشق است، و در عین حال که تماشاجی است جزیی از عمل است، و به
یادمان می‌آورد که ما تماشاجیان، به یمن وجهه اشتراک بشری در این
"جنون" عشق سهیم هستیم. و آنmod کردن دختر به اینکه تماشاجی
بی‌طرفی است صرفاً بازی شیطنت‌آمیزی است، و ما فقط در صورتی
می‌توانیم معنی این بازی را دریابیم که یادمان باشد دختر عاشق پسر

طرف صحبتیش است. تأثیر این موقعیت پیچیده قابل قیاس با تأثیر "شوخ طبیعی" در سطح متفاصلیک است.

دو

از آن نشاط و روح افزایی نوشتم که در طعن کمدی تجربه می‌کنیم – لذتی که ناشی از بیشتر مطلع بودن یا فهمیدن در مقایسه با شخصیت درام است. اما در تراژدی چطور؟ ارزیابی ما از طعن تراژیک نمی‌تواند یکسره متفاوت باشد؛ تفاوت در آن چیزی است که می‌فهمیم. همه توافق دارند که تراژدی یک حس دلواپسی ایجاد می‌کند، که عبارت است از به غریزه دریافت سرنوشتی کاملاً متفاوت با حسن ختم کمدی، و بدون هیچ مبالغه‌ای می‌توان پیامبرگونه خواندش. این به معنی پیش‌آگاهی از هیچ سرانجام خاصی نیست. (وقتی شیخ به هملت اطلاع می‌دهد که کلادیوس او را کشته، هملت می‌گوید، "ای روح آگاه از غیب من! عمومیم!" منظورش این نیست که او بخصوص در مورد قتل پدر به عمومی خود ظن برده است، بلکه می‌خواهد بگوید که این افشاگری، به اصطلاح، با واقعیت "جور در می‌آید"). آن شکل دقیق که پیش‌گویی تراژیک در آغاز ممکن است به خود بگیرد اغلب گمراه کننده است. در خود هملت پیش‌بینی‌های هوراشیو و دوستانش در بارهٔ وقوع حادثه‌ای شوم تحقیق نیافته است – "دولت" به مفهوم سیاسی تا پایان نمایشنامه خوب رفتار است، و آنچه "در دولت دانمارک فاسند است" صرفاً رفته رفته و در ادامه عمل روشن می‌شود. به همین روال، ساحره‌های مکبیث، هرچند در ظاهر پیام آور شیطان‌اند، اشاره‌ای به شیطان حقیقی نمایشنامه، یعنی شیطان قلب انسان، ندارند بلکه، با ظاهر شدن در شکل طالع بین‌های بی مقدار و

نمایشی، عمدتاً با شیطان حقیقی تضادی شبه کمیک ایجاد می‌کنند. فراخواندن ارواح شیطانی از سوی لیدی مکبیث بسیار هولناک‌تر از فهرست اجزاء و مخلفات دیگ ساحرگان به شیوهٔ تئاتر وحشت^۱، یا داستان زن ملوان و شاه بلوط‌هایش است. پیش‌گویی‌های گروه همسرايان در تراژدی یونانی، برای مثال در *آگاممنون*^۲، مبهم و مغشوش است. به ایسین که برگردیم می‌بینیم که در استاد معمار(پرده اول) سولنس برای دکتر هردل ترسش از جوانی را بازگو می‌کند که در هیئت نقشه‌کش خودش، انباسته از جاه طلبی و در تکاپوی احراز موقعیتی مستقل و رقابت با سولنس "به در می‌کوبد". تقریباً بلافاصله کسی به در می‌کوبد، و هیله و نجل وارد می‌شود و خود را معرفی می‌کند. دکتر هردل در این رویداد فرصتی برای شوخی می‌یابد.

هردل: ... آقای سولنس، به هرحال شما یک پیش‌گویی حقیقی کردید!

سولنس: چطور مگر؟

هردل: نسل جوانتر آمد و بر در شما کوفت.

سولنس (باشادی): آه بله، اما در شکلی متفاوت.

با اینهمه جوانی در هیئت همین هیله است، و نه نقشه‌کش جوان، که سولنس را به تباہی می‌کشد.

به مدد این قبیل تضادهای طعن آمیز، همچنان که عمل ادامه می‌یابد و معنی آن بیرون می‌زند تمرکز روی پیش‌گویی‌های تراژدی به تدریج دقیق‌تر می‌شود. زیرا عمل یعنی آشکار شدن تدریجی معنای موقعیت

۱. *Grand Guignol*، تماشاخانه‌ای در پاریس (دو دهه ۱۸۹۰ و ۱۹۰۰) که صرفاً اختصاص به نمایشنامه‌های کوتاه ترسناک داشت. م

۲. *The Agamemnon*، نمایشنامه نوشته اشلی م.

آغازین. این گفته به طرزی شگفت درباره تراژدی پر عظمتی مثل شاه لیر صادق است، که در آن تقریباً هر گفتار و عملی معنی دو صحنه اولی را تکمیل می‌کند، یعنی آنچه را که قبلاً بطور ضمنی گفته شد صریح بیان می‌کند. این آشکار شدن تدریجی ماهیت حقیقی یک موقعیت از برخی لحاظ شبیه به انواع شرح کلاسیک فرایند روانکاوی است، وقتی که سرانجام معنی حقیقی نشانه‌های بیماری (برای مثال اضطراب)، در نتیجه فرایندی قابل قیاس با درام، مشخص می‌شود. وقتی شخص به نقطه‌ای کشانده شود که این معنی را تشخیص دهد، آنچه در می‌یابد به پایان رسیدن یک عمل کامل و رضایت‌بخش است. او به شیوه‌ای که ادگار پیشگویانه در سطرهای پایانی شاه لیر توصیه می‌کند به این شناخت راه یافته که:

احساسمان را بیان کنیم، نه آنچه را که موظف به گفتن آن هستیم.

۵

شخصیت و مفهوم ذهنی

یک

نوشتن دربارهٔ شخصیت‌های درام بدون تشخیص دادن نوع سوال‌هایی که دربارهٔ مفید بودن این مفهوم در این قرن، بخصوص توسط منتقدان شکسپیر طرح شده، غیرممکن است. در اینجا شاید شاهد آوردن دو قطعهٔ ضد هم مفید باشد.

چرا [یاگو] در این نمایشنامه این بازی را که دیدیم ارائه داد؟ جواب اتللو
چیست که می‌پرسد:

ممکن است لطف کنید و از این دیوسرشت بپرسید
که تن و جانم را از چه سبب چنین در دام افکند؟

سؤال بالا سؤالی است مربوط به یاگو، همانطور که سؤال "چرا هملت تعلل ورزید؟" سؤالی است مربوط به هملت. یاگو به این سؤال جواب نمی‌دهد؛ اما به جرأت می‌توان گفت که او نمی‌دانست چه جوابی بدهد، همانطور

که هملت نمی‌توانست بگوید که چرا تعلل ورزید. اما شکسپیر جواب را می‌دانست، و اگر این شخصیت‌ها مخلوقات عظیمی باشند و بی‌مایه نباشند ماهم باید بتوانیم جواب را پیدا کنیم.

تراژدی شکسپیری^۱

و بالاخره، موضوع "شخصیت". در دنباله این پژوهش این اصطلاح رد شده، از آنجاکه اغلب با یک نقد کاذب و به طرزی نامتناسب اخلاقی تؤام گشته... مدام بحث نیت - مفهوم را، که اخلاق - فلسفه‌ما، به غلط یا به درست، به آن وابسته است به میان می‌کشد. جستجوی مدام و بی‌ثمر برای "انگیزه‌ها"ی کافی که اعمال مکبث و یاگو را باعث شدند هم از همین قماش است... بنابراین وقتی منتقدی نگرشی اخلاقی اتخاذ می‌کند، باید قاعده‌تاً دریابیم که او ناخودآگاه شخص مورد نظرش را از محیطش جدا می‌کند و با او مثل انسانی زنده رفتار می‌نماید.

گردونه آتش^۲

آل. سی. نایتز^۳، در جستار خود، "لیدی مکبث چند فرزند داشت؟" مسیر شکل‌گیری نگرش تحلیل شخصیت‌های شکسپیر را تا تعدادی از منتقدان قرن نوزدهم دنبال می‌کند.

خواننده باید نسبت به چیزی در ساخت شخصیت‌های شکسپیر حساس باشد که بین آنها و شخصیت‌هایی که سایر نویسندها

1. A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, paperback edn, London, 1965, p.181.

2. G. Wilson Knight, *The Wheel of Fire*, University Paperbacks, London, 1960, pp. 9-11.

3. L. C. Knights, "How Many Children Had Lady Macbeth?" *Explorations*, Peregrine, Harmondsworth, 1964, pp.13-50.

پرداخته‌اند فرق اساسی ایجاد می‌کند... تعدد وجوه و جامعیتی در فرم‌های شکسپیر هست، که به آنها استقلال و همچنین مناسبت می‌بخشد... حال اگر من اصرار ورزم که شخصیت‌های آثار شکسپیر، که فقط جنبه‌هایی از آنها دیده می‌شوند، همچنان قادر به گسترش یافتن و فهمیده شدن در کلیت خود هستند، خواننده حیرت نخواهد کرد؛ هر بخشی با کل بقیه مرتبط است و در واقع بر آن دلالت دارد... به گمان من به غریزه دریافتن مناسبت و حقیقت بنابر علل ناپیدا اوج ساخت شاعرانه‌ست. اگر شخصیت‌های آثار شکسپیر چنین کامل و به اصطلاح اصیل‌اند، حال آنکه تقریباً در آثار اکثر نویسنده‌گان دیگر تقلیدی صرف‌اند، شاید بجا باشد که آنها را بیشتر مخلوقات تاریخی تلقی کنیم تا دراماتیک؛ و، هرآینه موقعیت ایجاب کرد، رفتارشان را بنابر کامل بودن شخصیت، با توجه به اصول عام، با توجه به درون مایه‌های پنهان، با توجه به سیاست‌های رسم‌آعلام نشده توضیح دهیم.^۱

نکته تحسین برانگیز درباره این قطعه روشن شدن کامل کاری است که مورگان می‌کند. این در حد یک توصیه عمومی واقعاً گمراه‌کننده است، اما می‌توان به وضوح دید خطر در کجا نهفته است. روش مورگان به روش رمان تاریخی نویسی شبیه است که می‌کوشد آنچه را که به راستی اتفاق افتاده (متن نمایشنامه جای شواهد تاریخی را گرفته) با تصور آنچه که ممکن بود اتفاق افتد روشن کند. آیا چون این روش پر از امکان تحریف و نامریط شدن است، پس باید بگوییم که نمی‌تواند، براساس ماهیت خود، پرتوی روشنگر بر نمایشنامه، آنطور که هست، بیفکند؟ در نهایت این کیفیت تخیل و خرد منتقد است که موضوع بحث است، نه روش او.

1. Maurice Morgann, *Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff*, 1777.

هر "نگرشی" به شکسپیر که بتوان به صورت شیوه نامه تدوین کرد مخاطراتی خاص خود دارد، و در موارد مشخص این مسئله که تعهد به یک نگرش معین تا کجا شرح منتقد از نمایشنامه را تحریف کرده موضوعی قابل بحث باقی می‌ماند، و این امر همانقدر در مطالعه صور خیال یا "مضامین" مکرر صادق است که در مطالعه شخصیت.

آنچه می‌توان با اطمینان گفت این است که در برخی نمایشنامه‌ها برخی شخصیت‌ها، طبق گفته مورگان، "ابعاد متعدد و جامعیتی خاص" دارند و توضیح روانشناصانه آنها، همان نوع استنباطی را می‌طلبد که مورگان توصیه می‌کند. اینها آن شخصیت‌هایی هستند که اریک بنتلی، در بخشی شورانگیز درباره کل موضوع، آنها را "مرموز" توصیف می‌کند.

شخصیت‌های "بزرگ" - هملت، فدرا، فاوست، دون ژوان^۱ - چیزی مبهم در خود دارند. آنها از این لحاظ - برای مثال - در تضاد کامل و جدی با اشخاص نمایشنامه روانشناختی امروزی‌اند که به طور کامل تشریح شده‌اند. تأثیر چنین نمایشنامه مدرنی اغلب از نوع ساده عقلگرایی است: منطق یا همه چیز را تشریح کرده، یا در شرف آن است، و یک گروه شخصیت‌درنهایت سلسله آتش‌فشارهایی خاموشند. همچنین، ماهیت مبهم شخصیت‌های بزرگ حاوی اشاره‌ای است مربوط به عالم هستی: اینکه زندگی چیزی جز روشنایی‌اندک در بطن تاریکی گسترده نیست.

ما از همان مصالحی هستیم
که رؤیاها از آن ساخته شده‌اند، و زندگی کوچک‌مان
در خوابی محصور است.

۱. شخصیت‌های آثاری دراماتیک به همین نام‌ها؛ به ترتیب نوشته شکسپیر، راسین، مالرو، و بایرون. م

این ابیات بسیار آشناست، ما فراموش می‌کنیم که می‌توان، یا حتی باید، آنها را همچون برداشت نهایی بزرگترین نمایشنامه نویس جهان از موضوع‌های اصلی‌اش، یعنی موجودات بشری، تلقی کرد. با اینهمه، چقدر این کلمات در مورد موجودات بشری در نمایشنامه‌های شکسپیر حقیقت دارند! چقدر وفادارانه زندگی نمایشنامه‌ها را باز می‌تابانند که در مرکز چنان درخشنان است و هر چه به کناره‌های نزدیک می‌شود حواشی تا به حد رازی متأفیزیکی می‌رسد...

اگر تأثیر نهایی عظمت در ساخت شخصیت دراماتیک را آمیز کردن باشد، یک بار دیگر باز می‌بینیم که چقدر برای ماتماش‌چیان بداست که بخواهیم یا متوقع باشیم که همه شخصیت‌ها یا انواع تحریدی و از قبل تعریف شده باشند یا اشخاص ملموسی که اکنون تعریف می‌شوند. شخصیت مرموز شخصیتی است دارای یک تعریف باز – نه کاملاً باز، و گرنه اساساً هیچ شخصیتی در کار نخواهد بود، و کل راز تاحد یک تیرگی کوچک خواهد شد، بلکه باز مثل دایره‌ای که بخش اعظم خط محیطی آن ترسیم شده و کمی از آن باز مانده باشد. هملت را می‌توان نمونهٔ پذیرفته شدهٔ چنین شخصیتی خواند، و اگر جز این بود، باید می‌پرسیدیم که پس آن همه منتقد با تعریف مدام و مکرراً او چه کرده‌اند؟ آنها دایره‌ای را می‌بندند که شکسپیر باز گذاشته است. این کار احمقانه نیست، بلکه به احتمال زیاد همان است که شکسپیر می‌خواست. احمق آن گروه منتقدانی‌اند که تصور می‌کنند هندسه دان بزرگ دایره‌ای را به حسب اتفاق کامل نشده می‌گذارد.^۱

آنچه آقای بنتلی "راز" یک شخصیت دراماتیک بزرگ می‌خواند دقیقاً

همان چیزی است که منتقدی مانند برادلی را وامی دارد به اینکه بپرسد چرا؟ اما پاسخ به سؤالاتی از این قبیل در داخل چارچوب مفهومی روانشناسی یا اصول اخلاقی که منتقد خود برای خودش درست کرده جای می‌گیرد. شاید اینجور نقد کمی نمایشنامه را توضیح بدهد، همانطور که، برای مثال، در تفسیر فرویدی هملت می‌توان دید، از این نظر که منتقد توجه ما را به سمت چیزی در نمایشنامه معطوف داشته که ممکن بوده در غیر این صورت آن را نبینیم. اما دو اعتراض به این نگرش وارد است: نخست، اینکه چنین کاری به سهولت به نوعی "آفرینش جایگزین" تبدیل می‌شود، یعنی منتقد عملاً نمایشنامه را بازنویسی می‌کند تا در چارچوب مفهومی خودش بگنجد، و دوم اینکه نقد با خطر ندیده گرفتن عملکرد شاعرانه - دراماتیک شخصیت‌ها رو برو است، و ندیده گرفتن این واقعیت که بخش اعظم زبان نمایشنامه به فراسوی شخصیت، و طنز اینجاست، به سمت کل عمل و معنای آن اشاره دارد.

یک اعتراض دیگر هم باید علیه تحلیل شخصیت‌های دراماتیک، بر زمینه عرف دراماتیک، حسن تناسب و ساختار مطرح کرد؛ در واقع اغلب شخصیت‌ها در اغلب نمایشنامه‌ها به آن نوع توجه پاسخ می‌دهند. روانشناسی یک محصول جانبی درام است، نه محتوای حقیقی آن، و بیشتر شخصیت‌ها اساساً تیپ‌هایی‌اند با انگیزه‌هایی روشن و عاری از ابهام. می‌توانیم این امر را در ساده‌ترین شکلش در نمایشنامه‌هایی اخلاقی^۱ از نوع هرکس^۲ بینیم. برای مثال، اگر بپرسیم که چرا گودز (دارایی) به این شکل که می‌بینیم به مقابله با اوری من (هرکس) بر

1. morality plays

۲. Everyman، نمایشنامه‌ای اخلاقی مربوط به سالهای ۱۵۰۹-۱۹، به احتمال زیاد با منشأ آلمانی. م

می خیزد معنی اش این نیست که قصد داریم انگیزه های گودز را تحلیل کنیم. آنچه ما باید انجام دهیم فهمیدن جایگاهی است که دارایی در زندگی انسان دارد. اما از آنجاکه این یک درام است فهمیدن ما از نوع عام یا انتزاعی نیست – خاص بودن زندگی را داراست.

گودز: چطور! به خیالت که من از آن توأم؟

اوری من: آری تصور من این بود.

گودز: خیر اوری من، به تو می گوییم نه.

گرچه چندی در اختیار تو بودم

مدتی از من بسیار بهره گرفتی.

شرطم اما زوال روح انسان است:

گریکی را نادیده بگذارم، در عوض بیشماری را به باد دهم.

به خیالت که با تو ترک می گوییم این جهان را؟ خیر، ابدآ.

اوری من: غیر از این بود تصور من.

گودز: زان سبب آفت روح توتست دارایی،

و پس از رفتن از جهان، من به همین هیئت همیشگی،

به همین شیوه، دیگری را فریب دهم

همان کاری که با توهمندی، و زیانش به روح اورسد تمام.

این صدای خبث به وجود آمده است، و صدایی انسانی است، نه یک تجرید، و در تشخیص آن تحت این عنوان به احساس و نگرش بیان شده در زبان ارجاع داریم، که با نقش گودز در سراسر عمل هماهنگ است. گودز یک تیپ است، و تا آنجا که می توانیم در تاریخ درام به عقب برگردیم، در درام یونان و لاتین، در کمدی دل آرته^۱ و قبل از آن، مخزن

۱. Commedia dell'arte، کمدی تیپ مردم پسند ایتالیایی، بر اساس پیرنگی سنتی، با

مشترکی از تیپ‌های سنتی را می‌یابیم، که تعدادی از آنها اساساً بلاتفییر باقی می‌مانند. عاشق جوان، پیر خسیس، شوهر حسود، خدمتکار ناقلا، سرباز لافزن، زیبایی رو به زوال، صاحب منصب فضل فروش؛ نمایشنامه نویسان همه از این ذخیره مشترک بهره گرفته‌اند. در بعضی از دوره‌ها یک تیپ به گونه‌ای خاص باب می‌شود، مثل کینه‌جو در درام عصر جیمز اول، یا مرد خودآرا در کمدی عصر اعاده سلطنت. گاه تیپ‌های مخصوص درام مطابق با شیوه‌های رایج روانشناختی یا اجتماعی آفریده می‌شوند، مثل پسر وابسته مادر امروزی یا "شورشی بدون هدف"، هرچند که حتی اینها هم آنطور که به نظر می‌رسد نو نیستند، و شورشی بدون هدف چندان بیش از "ناراضی" عصر جیمز اول در شلوار جین نیست.

البته، می‌توان شخصیت‌های ذخیره را، در مقایسه با آن شخصیت‌هایی که فردیت انکار ناپذیری دارند، کلیشه‌های دراماتیک توصیف کرد. آنچه ما قاعده‌تاً با وضوح خاص به یاد می‌آوریم افراد هستند نه دسته بندی‌ها و تیپ‌ها. با اینهمه در می‌یابیم که "افراد" هم اغلب انواع گوناگون یک تیپ اصلی‌اند، و وادار می‌شویم که پرسیم این حس فردیت از کجا سرچشمه می‌گیرد. آفریدن شخصیت یعنی چه؟

انسان وسوسه می‌شود که پاسخ دهد هرچه هست کار خیلی مشکلی نیست. اگر شخصیت‌های سریال‌های موفق تلویزیونی را در نظر بگیریم و بینیم تماشاچیان چنان به تغییر سرنوشت‌های آنها توجه دارند که گویی آدمهایی واقعی‌اند، در می‌یابیم که در یک زمینه‌پردازی منسجم و قابل تشخیص با کمی دست‌بردن در گفتار، لباس و رفتار که از طرف بازیگر

صورت می‌گیرد، عملاً تبدیل به شخصیتی ملی می‌شود. بسیاری از نمایشنامه‌های بی‌مایه را بازیگری که به یک نقش بی‌روح و ضعیف قدرت و فردیت خود را بخشیده، نجات داده است. اما موجودیت واقعی یک شخصیت ویژه درام از هر اجرای خاص، هر حضور عینی قابل شناسایی، مستقل است. این ویژگی در زبان نمایشنامه است، و در موقعیت‌هایی است که آن زبان می‌آفریند. فردیت کسی مانند فالستاف، پولونیوس، یا مالوولیو^۱ آفریده‌گفتاری است که در دهان او، و در دهان آن‌کسانی که با او و درباره او صحبت می‌کنند گذاشته شده. جنبه تیپیک وقتی با زبان فردیت یافته باشد آن مفهوم ذهنی را به وجود می‌آورد که شخصیت می‌نامیم. هارپاگون مولیر در خسیس^۲ ریشه در شخصیت ذخیره سنتی پیر خسیس دارد، و نمایشنامه مزبور در واقع اقتباسی است از یک کمدی لاتین نوشته پلاوتوس^۳ به نام دیگ^۴. حتی اساس همان صحنه پر کشش هم که هارپاگون ماتم دزدیده شدن پوش را گرفته (پرده چهارم، صحنه هفتم) صحنه‌ای مشابه در نمایشنامه پلاوتوس است. (برای مقایسه نک خمرة طلا^۵، ص ۷) موجودیت شخصیت همان موجودیت زبان است.

دزد را بگیرید! دزد را بگیرید! قاتل! آدم کش! ای داد، ای خدای مهرaban!
هلاک شدم، کشتندم، سرم را بریدند. پولم را بردندا کار چه کسی بود?
چه به روزش آمد؟ کجاست؟ کجا مخفی شده؟ چطور پیدایش کنم؟ به

۱. شخصیت‌های شکسپیر، به ترتیب Falstaff در هنری چهارم ۱ و ۲، زنان شاد ویندسور؛ Polonius در هملت؛ Malvolio در تاجر و نیزی. م

2. L'Avare

۳. Titus Maccius Plautus. ح ۱۸۴ – ۲۲۴ ق.م)، درام نویس رومی. م

4. Aulularia

5. The Pot of Gold, in The Pot of Gold and Other Plays, translated by E. F. Harmondsworth, 1965 Watling,

کجا رو بیاورم؟ به کجا رو نیاورم؟ نکند آنجا باشد؟ نکند اینجا باشد؟ این کیست؟ بایست! (به بازوی خودش چنگ می‌زند) پولم را پس بده، ای شیادا... ای وای، این که خودمم! فکرم خراب شده، نمی‌دانم کجا هستم، که هستم یا چه می‌کنم. هیهات، پول زبان بسته من! پول زبان بسته من! دوست عزیزم! تو را از من گرفتند؛ تو بال و پرم دادی، و حال من پشت و پناهم را از دست داده‌ام، آرام دلم، شادی‌ام: کار من به کلی ساخته است. دیگر هیچ کاری ندارم که در میان دنیا بکنم. نمی‌توانم بدون تو سرکنم. خوب، همین است که هست؛ بعد از این دیگر نمی‌توانم زندگی کنم؛ مشرف به موتم، مرده‌ام، مدفون شده‌ام... چرا از آنجا سر و صدا می‌آید؟ دزد من است؟ من از شما خواهش می‌کنم، استدعامی‌کنم، اگر می‌توانید خبری درباره دزدم به من بدهید امتناع نکنید. او آنجا بین شما مخفی شده است، این طور نیست؟ همه‌شان نگاهم می‌کنند و می‌زنند زیر خنده. می‌بینید، آنها حتماً در این دزدی شریک‌اند. فوراً بیایید، مفتشان، گزمه‌ها، والیان، قضاط، شکنجه‌گران، زندان‌بانان، دژخیمان. من همه‌شان را به دار می‌زنم، و اگر پولم را پس نگیرم، تنها چاره‌ام این است که خودکشی کنم.

آنچه بیش از همه رقت انسان را درباره این قطعه بر می‌انگیزد شیوه اجرای یک موقعیت ذهنی است، با نیروی متینج پر اضطراب آغازینش، هجوم هذیان وقتی که او خود را دستگیر می‌کند (عملایک حالت از خود بیخودشدنگی، مدهوشی)، ندبه داغدیدگی، و بالاخره فشاری که در اثر آن انسان به دام توهمند هارپاگون‌کشانده می‌شود، چنان که در آن واحد در این عذاب با او و در عذاب تماشاچیان در تئاتر، که با خنده به نامعقولی دلتانگی او، عملای درستی خود این توهمند را رسمیت می‌بخشند، شریک

است. این تیپ به جامه یک زندگی فردی درآمده است؛ آنچه این صحنه را عظیم و به یاد ماندنی می‌کند ترکیبی است از تیپ و فرد.

این نکته هم قابل ذکر است که چگونه صحنه مزبور به نوعی در آن واحد ما را به بیرون می‌راند و به درون می‌کشاند و به مشاهده مخصوصه هاریاگون، یعنی تنش میان "بیرون" و "درون" موقعیت و امی دارد که در هر بخشی درباره شخصیت در درام مطرح است. نمونه‌ای پیچیده‌تر را می‌توان در پرده سوم یان گابریل بورکمن نوشته ایبسن دید. صحنه‌ای که ارهارت بورکمن با ادعاهایی مواجه می‌شود که، خاله، مادر و پدرش، به ترتیب، در مورد او دارند. ضمن اینکه آنها یک به یک علیه او دلیل می‌آورند، ما به طور موقت خود را با آن نقطه دید همسانسازی کرده، قدرت ادعا را احساس می‌کنیم. در عین حال کنار ایستاده‌ایم و درباره موقعیت، و خودخواهی یک به یک آنها که توقع دارند او خود را تبدیل به دنباله‌شان کند، داوری می‌کنیم. ما هرچه درباره هریک از این سه، در مقام شخصیت، بگوییم محصول تنشی خواهد بود بین آن همسانسازی و این داوری. معلومات ما درباره کل موضوع با ورود خانم ویلتون، در جهت تأیید سوءظن ما مبنی بر اینکه ارهارت از قبل انتخاب خودش را کرده (برای این افشاگری در صحنه‌های قبلی مقدمه چینی شده) کامل شده است. این نکته‌نهایی، تشخیص هر سه خویشاوند که ارهارت آن فاعل مختاری که ایشان تصورش را می‌کردن نیست، ما را یک بار دیگر به حس آنها از موقعیت بر می‌گرداند، و درجه بالاتری از رقت‌انگیزی را نصیب‌شان می‌کند.

دو

البته، این تنش میان بیرون و درون یک موقعیت باعث ایجاد طعن می‌شود، و بیشتر شخصیت آفرینی یک نمایشنامه‌نویس ذاتاً طعن‌آمیز است. وقتی

یک شخصیت در موقعیت‌های مختلف به ما نشان داده شود، یا به عبارتی جنبه‌های مختلف خودش را به تماشاگذارد، آنوقت ما قادر شده‌ایم از یک کل پیچیده برداشتی داشته باشیم. یا گویی که نصایحش را به رودریگو می‌شنویم همان مردی است که با دزدمونا و امیلیا شوخی و مسخرگی می‌کند و اتللو را فریب می‌دهد. نمایشنامه‌نویس شخصیت‌هایش را تشریح نمی‌کند – او تماشاچی را آزاد می‌گذارد تا از آنچه آنها می‌گویند و می‌کنند مفهومی بسازد، و ممکن است برداشت‌هایی که افراد مختلف از یک شخصیت می‌کنند باهم فرق داشته باشد. برادلی شخصیت یا گورا در عین پیچیدگی چنان پرکشش می‌یابد که به نظرش او مرکزیت نمایش را از اتللو غصب می‌کند. از سوی دیگر، اف. ار. لویس معتقد است که "مشکلی در اینکه او را هر طور که دلمان خواست تصور کنیم وجود ندارد؛ و نمی‌پرسیم که (البته در وقت خواندن، و گرنه بازیگر این مشکل را دارد) ظاهر و واقعیت چطور می‌توانند به چنین طرز موقعيت‌آمیزی به هم بی‌ربط باشند". بدون از سرگرفتن بحث درباره یاگو، می‌توان این را هم دید که اگر در یک شخصیت گستاخی‌هایی باشد که برای بازیگر مستله ساز شود نامحتمل نیست که برای خواننده هم همین وضع پیش آید، و اینکه اگر دکتر لویس درباره یاگو حق داشته باشد احتمالاً این نقش در اجرا هیچ مشکل غیرعادی ایجاد نمی‌کند. (اگر نظر من را بخواهید، فکر نمی‌کنم که ایجاد کند.)

البته بازیگران تعبیرهای بسیار متفاوتی از نقش‌های بزرگ می‌کنند، تا حدودی به دلیل تفاوت میان برداشت‌هایی که از شخصیت دارند، و تا حدودی برای اینکه دامنه امکاناتی که بازیگر می‌تواند به نمایش گذارد محدود است. هیچ هنرپیشه منفردی نمی‌تواند همه آن چیزی را که شکسپیر در لیر، هملت یا فالستاف گذاشته آشکار کند، همانگونه که هیچ

پیانیست منفردی نمی‌تواند همه آن چیزی را که بتهوون در سونات‌هایش گذاشته آشکار کند. برای یک اثر بزرگ چیزی به اسم اجرای نهایی وجود ندارد، اما منظورمان این نیست که معیاری هم که بتواند اساس داوری ما درباره یک اجرا باشد وجود ندارد. اتللویی در خود فرو رفته، هملتی لاف زن و به کلی برون‌گرا، فالستافی صلح طلب، ممکن است یک خصلت شخصیت را به طرزی متقادع کننده آشکار سازند، اما به قیمت نفی کل. فقط هم نفی شخصیت مورد نظر نیست، بلکه کل عمل غیرقابل درک می‌شود.

می‌توان شیوه وارد شدن طعن در آفرینش شخصیت را به روشنی به تصویر کشید. مرغابی و حشی‌ایسین مثال آشکار آن است؛ اینجا، در پرده اول، هیالمار اکدال را، در یک میهمانی می‌بینیم، که بسیار دور از سطح خودش و از لحاظ اجتماعی جانیفتاده است.

میهمان چاق: آقای ورل، قبول دارید که توکای را در مجموع باید یک نوشیدنی مقوی بشمار آورد؟

ورل: بهرجهت درمورد این توکای که امروز صرف شد می‌توانم ضمانت بدهم؛ مال یکی از بهترین سال‌هاست. و مطمئناً شما خودتان هم تشخیص دادید.

میهمان چاق: بله، عطری کاملاً استثنایی داشت.

هیالمار: مگر سال‌ها با هم فرق دارند؟

میهمان چاق: واقعاً که عجب حرفی!

ورل: مسلماً به زحمتش نمی‌ارزد که آدم به شما شراب ناب تعارف کند.

میهمان کم مو: آقای اکدال، توکای هم درست مثل عکس است. اصل نور خورشید است. حقیقت را می‌گوییم، اینطور نیست؟

هیالمار: بله البته؛ نور حتماً نقش خودش را دارد.
 خانم سوربای: عجب، پس درست مثل شما مقامات دادگاهی است.
 این طور شنیده‌ام که شما هم طالب جایی آفتابی هستید.

بعداً، در پرده سوم، هیالمار با خانواده‌اش از این گفتگو، و نقش خود در آن، حرف می‌زند.

هیالمار:... بعدش ما کمی درباره توکای بگو مگو داشتیم.
 اکدال: توکای، جدی می‌گویی؟ از آن شراب‌های عالی است.
 هیالمار: می‌تواند باشد. امامی دانید که محصول انگور همیشه هم به یک میزان خوب نیست؛ بستگی دارد به اینکه خوشها چقدر نور آفتاب ببینند.

جینا: عجب هیالمار، چیزی هست که توندانی؟
 اکدال: و این مطلبی بود که آنها می‌خواستند درباره‌اش جزو بحث کنند؟
 هیالمار: سعی شان را کردند. اما به عرض شان رسید که در مورد کارکنان دادگاه هم وضع درست از همین قرار است. محصول انگور آنها هم همیشه به یک میزان خوب نیست. این بود جواب آنها.

جینا: به، تو به چه چیزهایی فکر می‌کنی!
 اکدال: ها! ها! حالیشان شد حرف حساب جواب ندارد!
 هیالمار: حقشان داده شد، رک و راست تورویشان.

این پهلوی هم چیدن طعن آمیز کمیک است، اما فقط کمیک نیست. هدف صرفاً تا حدی روکردن دست هیالمار است، زیرا این شرح او از گفتگوها، ساخته و پرداخته برای خانواده‌اش که پیشاپیش آمادگی دیدن او را در نقشی مهم و درخشان داشته، شرحی است که او از قبل نیمی از آن را باور

دارد. تحریف او عمل ریاکارانه حساب شده نیست، بلکه از جمله ضرورت‌های هستی او، یعنی حفظ حرمت خود، است و کل خانواده هم همدست اوست. اگر موفق نشویم رقت یک گرایش مشترک بشری را تشخیص دهیم، و احساس کنیم، منظور ایسین را در اینجا درنمی‌یابیم. این یک کمدی شفقت است و مثالی است از توازن میان همدلی و فاصله گرفتن که طعن دراماتیک باعث آن می‌شود. بدون شک در تصویری که مولیر از اورگون ارائه می‌دهد، وقتی او از درس‌هایی مذهبی که از ترتوف گرفته حرف می‌زند (پرده‌اول، صحنه پنجم)، همدلی کمتری وجود دارد.

آری، من در اثر تعلیمات او سراپا دگرگون گشته‌ام؛
او دل برگرفتن از همه چیز را به من می‌آموزد؛
روح را از هرچه وابستگی است می‌رهاند؛
حتی اگر برادر، فرزند، مادر، یازنم، رو به مرگ باشد،
مرا سرسوزنی هم باک نیست.

در اینجا البته طعن ناشی از شور و حرارتی است که در ابراز این سخنان به کار می‌رود (تقلید هجوآمیز "مردن برای این جهان") و غیر بشری بودن کامل اشارات آن؛ دانش ما در این زمینه بیشتر از گوینده نیست، اما از خود او بهتر می‌فهمیم که چه می‌گوید. کاملاً فاصله نگرفته‌ایم، زیرا غرور ساده لوحانه اورگون از درسی که آموخته به طرزی خاص رقت آور است. نسبت به وولپونه جانسن که خطاب به طلایش سخن می‌گوید به احتمال یقین هیچ نوع احساس همدلی به این مفهوم نداریم.

صبح بخیر به این روز، و آنگاه به طلای من!
عبداتگاه را بگشای، تا بر قدیس خود نظر افکنم.

درود بر روح جهان، و بر روح من! که مسروترم از
 زمین پر بار به وقت رؤیت محبو بش خورشید
 آنگاه که از میان دوشاخ قوچ آسمانی فرو تابد،
 به دیدار شکوه تو که رونق می‌رباید از او؛
 آرمیده در اینجا، در میان باقی اندوخته‌هایم،
 رخ می‌نمایی چون شعله‌ای در شب، یا چون روز
 که از دل ظلمات بیرون جهد، آنگاه که همهٔ تاریکی‌ها
 به مرکز گریزند. اما توای پور خورشید،
 که درخشندۀ تری از پدر خود، بگذار ببوسم
 سجدهٔ کنان، تورا و هرتکه
 گنج مقدس در این سرای مبارک را.
 درود بر شاعران خردمند، که نام پر افتخارت را
 برآن عصری نهادند که برترینش می‌شمردند؛
 توای که بهترینی، و بسیار فراتراز
 هرگونه تلذذ، از مصاحبত فرزندان، والدین، دوستان،
 یا هر رؤیای بیداری دیگری در روی زمین؛
 آنگاه که وجاهت تو را به وнос منسوب داشتند،
 می‌باشد او را به بیست هزار کوپید^۱ مجهز می‌ساختند؛
 زیباییهای تو و عشق‌های ما این گونه‌اند!

(پ یک، ص یک)

در اینجا آنچه ما را مسحور می‌کند شیوایی و شور کلام است، و شدت و
 غنای آن – یعنی، واکنش ما مثبت است، و ولپونه ما را با خود می‌کشاند. با

اینهمه زبان در عین حال به طریق دیگر، و با ایجاد مقاومت انتقادی در مقابل افسون پریار تخیل وولپونه، علیه او عمل می‌کند. تجلیل از طلا به هزینهٔ هر چیز حقیقتاً خلاق (خورشید، خدای خالق و منجی بنی اسرائیل، رأفت مذهبی، مهر ذاتی و عشق جسمانی) صورت می‌گیرد و این سخنان در واقع کفرگویی بی‌وقفه علیه زندگی است. از اینرو ما در آن واحد به بینش وولپونه جذب و از آن دفع می‌شویم، و این نگرش دوگانه می‌تواند در سراسر نمایشنامه ادامه یابد، چرا که عرصهٔ آن جهانی است به همان بی‌رحمی جهان تخیل وولپونه، با درخششی به مراتب کمتر. در این گفتار آغازین وولپونه بیشتر از آنچه خود می‌داند به ما می‌گوید زیرا او به آن داوری دربارهٔ خود که زیانش ایجاب می‌کند حساس نیست.

همهٔ مثال‌های قبلی ما شخصیت‌های عمدۀ بودند. فیلو را در انتونی و کلثوباترا اساساً سخت می‌توان یک شخصیت به حساب آورد، چون در عمل نمایشنامه دخالتی ندارد. با اینهمه در همان سیزده سطر اول که بسیار سنجیده است چنان موقعیت آغازین را تثبیت می‌کند که پیشاپیش از تنش‌های طنزآمیزی که در عمل به ظهور خواهد رسید خبر می‌دهد. او سه سطر دیگر هم در بیان این صحنه صحبت دارد، و سپس از نمایشنامه بیرون می‌رود، اما گفتن اینکه فیلو یک شخصیت نیست بلکه نقش همسرایان یا پیش‌پرده را دارد گمراه کننده خواهد بود – آنچه او می‌بیند و آنچه او می‌کند براساس آنچه او هست تعیین می‌شود.

خیر، اما شور شیدایی سردار ما
سر ریز کرده. آن چشمان تیزبین او،
که بر فراز صفوف و نیروهای جنگی
چون مارس زره پوش می‌درخشید، اینک فرومی‌افتد،

اینک خم می‌شود، خدمتگزار و سرسپرده
 آن جبهه و جبین آفتاب سوخته. قلب جنگاور او،
 که در هنگامه نبرد سهمگین از هم می‌شکافت
 حلقه‌های فولادین را بر سینه، منکر هرگونه آب دیدگی است،
 و تبدیل به دم و بادبزنی می‌شود
 تا آتش هوس زنی کولی را فرونشاند. ببینید فرجام چیست!
 خوب دقت کنید، و در او خواهید دید
 تبدیل ستون سه گانه جهان را
 به ملعبه یک روسپی. ملاحظه کنید و ببینید.

در این ایات صدایی مقتدرانه که می‌بایست در عمل تعیین کننده باشد – صدای روم – به گوشمان می‌رسد. این صدا را بارها می‌شنویم، ابتدا از سزار، اما گاه حتی از انتونی که از چشمان رومی به خود می‌نگرد:

یا باید خود را از این ملکه افسونگر برهانم
 یا سر به شیدایی برآرم.

این صدایی است که از یک یقین و اعتماد به داوری اخلاقی حکایت دارد، در طرد ضعف ("شیدایی"، "آتش هوس"، "روسپی") مثل فلز براست و میل به رفتار اخلاقی در آن کسالت آور است. در عین حال این صدا بیانگر احساس ستایش نسبت به فضایل جنگاورانه انتونی است، که او را در همان چشمان رومی فریبند می‌سازد. فیلو در اندیشه استحاله‌ای است که غمگینش می‌کند، و هر چند لحن او در فراخواندن توجه ما به تابلوی برابر چشم‌مان تا حدی حالت پند و اندرز هشداردهنده دارد، در ضمن احساس عمیق‌تری هم هست که در "ملاحظه کنید و ببینید" ظاهر

می شود: حتی ممکن است خودمان را در حال زمزمه قطعه‌ای مشهور در کتاب مراثی ارمیا غافلگیر کنیم: "ملاحظه کنید و بینید آیا غمی مثل غم من بوده است." (مقایسه صدای رومی وقتی از دهان فیلو در می‌آید با سخنانی مشابه که سزار می‌گوید و طبیعتی عام‌تر، اما کمتر صادقانه دارند، بی‌فایده نیست.)

پس این آن چیزی است که فیلو در توصیف اینکه او چگونه مردی است می‌گوید – این حداکثر راهی است که توجه ساده به شخصیت ما را خواهد برد. اما اگر از نیروی طنز فراوان زبان آگاه باشیم سخنان مزبور خیلی بیش از این را بیان می‌کنند؛ در آنها ارزش‌های مثبت رقیب، روح فرهنگ مصر که گویی اتونی مفتون آن گشته، مستتر است. انگاره آغازین "سر ریز کرده" دو پهلو است: هرچند در چارچوب ارزش‌های رومی حاکی از بی‌اعتدالی مسرفانه، آسان‌گیری و ناخوشتن داری است، دلالت‌های دیگر، و بسیار متفاوت، مبنی بر ثمر بخشی (مثل تصویر "شاخ وفور نعمت") و سخاوتمندی خلاق هم دارد. در سراسر نمایشنامه روح جهان مصری، تجسم یافته در کلثوپاترا، با حاصل خیزی مصر، که "نیل سر ریز کرده" عامل آن است، در پیوند قرار دارد. نیروی کامل این تجلی غنای سخاوتمندانه شاید به بهترین وجه در این سخن کوتاه بليک^۱ بیان شده باشد: "منبع نگه می‌دارد: چشم‌های سر ریز می‌کند."

در ضمن، صنایع بدیع به کار رفته در سطرهای بعدی یک معنای پنهان هم دارد که تنها در پرتو عمل می‌توانیم به طور کامل آن را بفهمیم. فضاییل مرد جنگی به حسب فلز ("زره پوش"، "حلقه فولادین"، "آب دیدگی" که در ضمن متنانت را القا می‌کند) بیان شده، با اینهمه در هنگامه نبرد نیز قلب

انتونی حلقه‌های فولادین مزاحم را به طرزی پر معنا از هم می‌درد، و انعطاف غیر فلزی "فرو می‌افتد"، "خم می‌شود" همراه با معانی پنهان جنسی "دم و بادبزن" (مقایسه شود با توصیف انوباریوس از کرجی کلثوپاترا، پرده دوم، صحنه دوم) برداشتی قوی از مردی را القا می‌کند که ممکن است سور او خود را در فضاییل مرد جنگی بیان کند، اما ممکن نیست به آنها محدود بماند. کل این قطعه موقعیت را می‌آفریند، با تنیشی که میان دو جهان نمایشنامه، یا دو قطب شکل گرفته از سزار و کلثوپاترا، برقرار است، و در درون انتونی در مبارزه است. در بررسی مجدد، این سخنان به تمام معنی برای ما روشن می‌کنند که مقصود از انتونی با "یک پا این طرف اقیانوس و یک پا آن طرف" چیست، و تراژدی مردی را روشن می‌کنند که کوشید به کیفیاتی در درون خود وحدت بخشد که، در جهانی که او در آن می‌زیست، تا حد خصومتی سخت سقوط کرده بودند.

سه

بنابراین، می‌توان بین زبان دراماتیک بیان کننده شخصیت، و آن زبانی که به این یا آن طریق از شخصیت فراتر می‌رود و شیوه پاسخگویی ما را به عمل در کل تعیین می‌کند، یک تمایز سردستی اما مفید قائل شد. مفهوم شخصیت یک مفهوم ضروری است، و حتی این فکر که بازیگری ضرورت آن را زیر سؤال ببرد معقول به نظر نمی‌رسد. می‌توان پرسید که چطور ممکن است کسی نقشی را بازی کند که هیچ مفهوم ذهنی روشنی از آن ندارد؟ سؤالی که مورگان در قرن هجدهم عنوان کرد، یعنی اینکه "آیا فالستاف بزدل بود؟" مسلماً به بازیگری که باید این نقش را بازی کند بی‌ربط نیست، چرا که این برای او جنبه مبرم پیدا می‌کند - "چه حرکت،

حالت و بیانی مناسب پایان واقعه گذرهیل^۱ در هنری چهارم، بخش اول، پرده دوم، صحنه دوم است؟" از این قبیل سوال‌ها گریزی نیست. اما باید تصور کنیم که بازیگری تصمیمش را گرفته که چطور از پس این حادثه خاص برآید. شاید برای ما، که تماشاچی هستیم، کوچکترین تردیدی درباره چگونگی تصمیم او در این باره برجای نماند، اما این به هیچ وجه مسلم نیست. ممکن است چیزی مثل این را به بازیگر بگوییم: "تو می‌گویی به این نتیجه رسیده بودی که فالستاف بزدل است، با اینهمه این نقش را طوری بازی کردی که چنین چیزی را نشان نداد." البته می‌توان او را متهم کرد به اینکه بازیگر بدی است، اما نه لزوماً، چون ممکن است بازی او به نظرمان اجرایی بطرزی خاص خوب و "درست" رسیده باشد. ممکن است به ما گفته شود که مفهومی که او از رفتار بزدلانه در ذهن دارد با برداشت ما منطبق نیست.

وقتی درباره شخصیت بحث می‌کنیم بیشتر موقع به راحتی دچار این خطای اندیشه می‌شویم که واژه‌هایی از قبیل "bzدل"، "قهرمان"، "شرور" و انبوه سایر کلمات ارزشی که بکار می‌بریم معنایی ثابت و قطعی دارند که می‌توان روی آنها انگشت گذاشت. درواقع کل آنچه ما در این مورد خاص داریم یک موقعیت دراماتیک آفریده شکسپیر به صورت کلمات است. با فرض اینکه می‌توانیم درباره ماهیت این موقعیت توافق داشته باشیم، در واقع بحث این است که منظور از بزدلی چیست، هرچند در عمل محتملاً می‌توان دریافت که امکان جدا کردن این دو، یعنی عدم توافق برسر موقعیت و بر سر معنای مفاهیم که به طور جدایی ناپذیر

۱. Gadshill، محلی در نزدیکی لندن که فالستاف و دوستانش به گروهی مسافر حمله می‌کنند و خود متعاقباً مورد حمله هال، ولیعهد، و دوست مقابدار دیگری قرار می‌گیرند و از ترس می‌گریزند. م

بکارشان می‌بریم، وجود ندارد. هر بخشی درباره شخصیت بحث ارزشی است، واژه‌هایی هم که بکار می‌بریم ارزشی را بیان می‌کند.

نحوه پرداخت ادبیات به مفاهیم یکسره متفاوت با فلسفه است. در ادبیات توجه به مفاهیم عمدتاً طعن آمیز است، زیرا طعن روش نشان دادن این است که چگونه پیچیدگی تجربه‌ها باز بینی مداوم زیان مفهومی ما و، به اصطلاح، مقایسه آن را با واقعیت امور آنطور که هست – یا می‌تواند باشد – ضرورت می‌بخشد. این هم مثال ساده‌ای از این کاربرد طعن:

تئوبالد دکتر اسکینر را مختصری در کمپریج می‌شناخت. او در هر مقامی که از زمان کودکی ببعد کسب کرده بود نوری سوزان و درخشنان بود. او نابغه‌ای عظیم بود. همه این رامی دانستند؛ در واقع می‌گفتند که او یکی از چند نفری است که می‌توان واژه نابغه را بدون اغراق درباره‌شان بکار برد. مگر در نخستین سال تحصیلات دانشگاهی خود نمی‌دانم چه تعداد بورس تحصیلی به دست نیاورده بود؟ آیا پس از آن دانشجوی ارشد ممتاز و برنده مدال درجه یک ریاست افتخاری دانشگاه، و نمی‌دانم چه چیزهای دیگری علاوه بر آن، نشده بود؟ و بعد هم، او چنان سخنور شگفتی بود؛ در انجمن مناظره اتحادیه رقیب نداشت، و البته رئیس هم بود؛ شخصیت اخلاقی او – نقطه ضعفی که اکثر نوابغ دارا هستند – مطلقاً سرزنش ناپذیر بود؛ اما، مهمتر از آن، از جمله بسیاری از خصوصیات برجسته او، و شاید حتی حیرت‌انگیزتر از نبوغش، چیزی بود که تذکره نویسان "جدیت ساده دلانه و کودکوار ذاتی او" خوانده‌اند، جدیتی که می‌شد از وقاری که او حتی در صحبت از مسائل پیش پا افتاده بکار می‌برد دریافت. لازم به گفتن نیست که او در سیاست لیبرال بود.^۱

1. Samuel Butler, *The Way of All Flash*, Chap xxvii.

در اینجا طعن ما را متوجه طریق استفاده از واژه‌هایی مانند "نبوغ" و "عظیم" می‌کند، واژه‌هایی که می‌توان آنقدر لاقیدانه بکار برد که فاقد ارزش گرددند و تبدیل به چیزی شوند که بیش از کوییدن مهری متعارف بر موقیت دنیوی نباشد. اما، گوینده با چنان اصرار مکرر و لحنی آشکارا سرد به این کار دست می‌زند (واژه‌ای که به ذهن می‌آید "ریشخند‌کننده" است) که هیچ گونه موجودیت مستقلی برای موضوع طعن قائل نمی‌شود. دکتر اسکینر به موجودی‌انبار، شکل نمونه، مردی پوشالی، در واقع یک کلاهبردار، تقلیل یافته، چراکه زندگی حرفه‌ای او از هر معنایی که احتمالاً می‌توانسته است داشته باشد تهی گشته. این طنز خوار و خفیف سازنده در دورترین فاصله ممکن از طعن دراماتیک قرار دارد، بیانگر یک خودبینی است که اساساً به همان شدت نگرشی که نقد می‌کند پر مدعای است. به همان نسبت که این طنز بی‌برگ و بار می‌کند، طعن دراماتیک غنا می‌بخشد.

میان این نوع طعن و طعن شکسپیری (که جوهر آن شاید در "دارای ذهن هزار وجهی" کالریج بیان شده باشد) حالت‌های میانی بیشماری وجود دارد. برای مثال، به این شعر برگرفته از ترانه‌های تجربه^۱ بليک توجه کنید.

"عشق در پی خوشایند خود نیست،
نه بهای چندانی نهد بر خویش،
که بگذرد از آسایش خود برای دیگری،
و بهشتی آفریند در جهنم نامرادی."

کلوخه خردگلی نعمه زد چنین

لگد مال گشته زیر سم گله،

لیک سنگ ریزه‌ای از دل برکه،

در بحر زیر آوا سرداد:

”عشق جز در پی خوشایند خود نیست،

”در بند کشیدن دیگری برای لذت خویش،

”شادمان است از سلب آسایش دیگری،

”جهنمی بپاکند در بهشت کامروایی.”

هیچ لحن طعنی در اینجا وجود ندارد؛ صدای شاعر کاملاً بی‌طرف مانده است. طعن ناشی از کنار هم نهادن است، در اثر حفظ توازن میان دو بند اول و آخر شعر، به تشخیص این نکته هدایت شده‌ایم که ”عشق“ آنقدر که هریک از این دو ترانه سعی دارد به ما بقبولاند ساده نیست. این شعر در وضوح دو شرح ناقض هم آغاز می‌شود، و در پیچیدگی دو حد تجربه بشری خاتمه می‌یابد. در مجموع دراماتیک نیست – هیچ موقعیت، هیچ عملی وجود ندارد – اما بذرهای درام در بند دوم نهفته است. برای اینکه این شعر به درام تبدیل شود باید این دو صدا به دو شخصیت تبدیل شوند تا معنی ترانه‌های خود را عینیت ببخشند، و در موقعیتی که عملی از آن سر بر خواهد آورد با هم به مقابله و مبارزه بپردازند.

DRAM گسترش نهایی طعن از طریق کاوش خلاق در مفاهیم است. (لازم به گفتن نیست که این صرفاً درباره آن بخش کوچک درام حقیقت دارد که می‌توان به طور جدی هنر تلقی اش کرد). منتقدان می‌توانند از ”نمایش مفاهیم ذهنی“ حرف بزنند، اما نمایشنامه‌ای که نمایش مفاهیم ذهنی نباشد ارزش توجه جدی را ندارد. مسلماً برخی نمایشنامه‌ها شامل مقدار

زیادی بحث و جدل اند – اکثر آثار شاو^۱ آشکارا از همین نوع است – اما چنین نمایشنامه‌هایی غیر دراماتیک باقی می‌مانند مگر در صورتی که مفاهیم ذهنی مورد بحث از عمل سر بر آورند و محتوای آن را روشن کنند، یعنی در صورتی که این مفاهیم در شخصیت‌ها تجسم عینی پیدا کنند. نمایشنامه "الگوی صور خیال" نیست همانطور که مناظره یا بحث نیست. شخصیت هدف نیست، بلکه شرط ضروری درام است.

چهار

شخصیت دراماتیک یک مفهوم ذهنی پیچیده است. اگر کمی به صادق بودن این برداشت در مورد شخصیت‌های تاریخی از قبیل ناپلئون، ملکه ویکتوریا، استالین یا هیتلر توجه کنیم، آنوقت می‌بینیم که هیچ چیز غریبی در آن نیست. شخصیت‌های تاریخی، از چه لحاظ در ذهن ما با اتللو، فدراء، یان گابریل بورکمن یا مکبیت فرق دارند؟ اساساً از این لحاظ که فهمیدن شخصیت دراماتیک مستلزم درک عملی است در خود کامل که ممکن نیست کشف شواهد جدید تغییری در آن ایجاد کند؛ در درام، با عطف توجه به گفتة سوزان لنگر، هر چیزی که در نمایشنامه باشد مهم است، و هر چیزی که در نمایشنامه نباشد مهم نیست. مثال ساده اینکه، دستیابی به هیچ اطلاعاتی درباره کلشیپاترای تاریخی نمی‌تواند تصور ما را از کلشیپاترای شکسپیر تغییر دهد.

مفهوم ذهنی از کلشیپاترا: "قدرتی نداشت در نزد او آن کلشیپاترای تقدیر سازی که جهان را بر سرش باخت، و از باختن آن شادمان بود"

(دکتر جانسن درباره شکسپیر). این گفته نشانگر مفهوم ذهنی بی‌برگ و باری از کلثوپاتراست، از آن نوعی که در همه چیز برای عشق یا، یکسره باختن جهان^۱، درایدن می‌یابیم، اما دکتر جانسن بعد از این حرف اعلام داشت که برخی "ترفندهای زنانه" کلثوپاترای شکسپیر "بسیار سخیف" بود. مشاهده به سردی گراییدن واکنش پر شور جانسن به شکسپیر در اثر برداشت‌های نابجایی که او از حسن تناسب دارد تأسف آور است.

یکبار دیدمش

که چهل قدم در معبری عمومی لی‌لی کرد.

ایده‌ای که انوباربوس از کلثوپاترا دارد بخشی از مفهومی است که ما از او در ذهن داریم، و برای انوباربوس او آیتی از تنوع، یک شوخی عظیم و بلایی دوزخی بود. برای فهمیدن توصیف مشهور انوباربوس از او در پرده دوم، صحنه دوم چیزهایی که باید در نظر داشت عبارتند از کل موقعیت، مخاطبان انوباربوس، ماسه‌ناس و اگریپا، هم خردگیر و هم مفتون، مانند خوانندگان محترم روزنامه یکشنبه، پاسخ انوباربوس پیر جهان دیده به شنوندگانش (چیزی تحویلشان می‌دهم که چشمنشان از حدقه بیرون پردا!), عشق او به اجرایی پر جلوه و، درخسان در میان همه اینها، ستایشی که در فاصله یک قدمی بت پرستی متوقف می‌ماند. انوباربوس، انتونی، کارمیان و ایراس، دلک، خود کلثوپاترا، هریک مفهومی از کلثوپاترا در ذهن دارند، و از میان همه آنها، از طریق واکنش مشارکت‌آمیز ما، مفهوم ذهنی ما از او، که مفهوم ذهنی شکسپیر می‌خوانیم، سر بر می‌آورد.

این همانی شخصیت و مفهوم ذهنی در درام را باید با شرح و تفصیل بیشتری نشان داد، و مثالی به نسبت ساده را در نقش مفهوم "شرف" در هنری چهارم، بخش اول می‌توان یافت. می‌توانیم با کنار هم نهادن سه گفتار مربوط به هاتسپور، فالستاف و پرنس هال شروع کنیم.

هاتسپور. (پرده اول، صحنه سوم)

به سپهر اعلا، در این اندیشه‌ام که خیزی آسان بود
در ربودن شرف تابناک از ماه پریده رنگ؛
یا شیرجه رفتن تا به قعر ژرفاء،
آنجاکه ریسمان عمق پیمایی هرگز به کف نرسیده،
و چنگ زدن بر حلقه‌گیسوی شرف مغروف و برکشیدن او؛
تا زیب پیکر خود سازد آنکه بدین سان باز می‌یابدش
تمامی افتخارات او را بی هیچ رقیب.

فالستاف. (پرده پنجم، صحنه اول)

به، اینکه چیزی نیست؛ شرف مرا به تکاپو و امی دارد. بله، اما اگر آنوقت که راه افتادم ناکارم کرد چه؟ آنوقت چه؟ آیا شرف می‌تواند پاراجابیندازد؟ خیر. یا مثلاً بازو را؟ خیر. یا درد جراحتی را تسکین دهد؟ خیر. پس شرف هیچ مهارتی در جراحی ندارد؟ خیر. شرف چیست. یک کلمه. آن کلمه چیست. شرف. آن شرف چیست؟ باد هوا. یک محاسبه سر راستا چه کسی از آن برخوردار است؟ کسی که چهارشنبه مرد. آیا احساسش کرد؟ خیر. آیا شنیدش؟ خیر. پس نامحسوس است؟ وقتی مرده‌ای، بله. مگر بازنده‌ها دمساز نمی‌شود؟ خیر. چرا؟ تهمت و افترا تاب تحملش را ندارند. بنابراین من هیچ نصیبی از آن نخواهم برد. شرف جز نقش

نجیبزادگی روی سپر نیست. و بنابراین سؤال و جواب من خاتمه می‌یابد.

پرنس هال. (پرده سوم، صحنه دوم)

هر دانه شرفی که نشسته بر کلاه خود او،
اگر تکثیر می‌شد، و بر سر من می‌نشست
شممساری ام را مضاعف می‌کردا زیرا دور نیست
که من این جوان شمالی را وادارم به مبادله
اعمال افتخارآمیز خویش در عوض اهانت‌هایش به خودم.
پرسی جزگماشته من نیست، سرور خوبم،
در کار عمده خریدن اعمال افتخارآمیز به اعتبار من؛
و من او را به چنان حساب پس دادن دقیقی بخوانم
که همه افتخاراتش را تحويل دهد،
آری، حتی جزیی ترین عمل قابل تمجید زندگی اش،
یا حساب را از قلبش بیرون کشیده صاف می‌کنم.

این سخنان در یک مناظره ابراز نمی‌شود، زیرا در هیچ کجای نمایشنامه این سه شخصیت، یا حتی دو نفرشان، با هم درباره شرف بحث نمی‌کنند. هر کدام از گفتارها پاسخی است به یک موقعیت دراماتیک معین. اما، با وجود این، سه طریق متفاوت درک معنای "شرف" و مقام آن در زندگی را باز آفرینی می‌کنند. ممکن نیست این درک را جدا از این واقعیت دانست که هریک از آنان چگونه مردی است، در بخش‌های دیگر نمایشنامه چگونه صحبت و عمل می‌کند، و هنگام گفتن این حرف‌های خاص در چه موقعیتی قرار دارد. سخنان هاتسپور غلیان احساساتی نامتعادل است،

مایه پریشانی همزمانش است، و نیز نشانی آغازین از عدم تناسب او با این شورش تهورآمیز که اساسش همکاری است. هاتسپور به راحتی دستخوش احساساتش می‌شود، و انگیزه‌اش خودپسندی بلوغ نیافته‌ای است که شرف خواهی را یکسره عملی رقابت آمیز می‌کند. عدم بلوغ در تمایل جنسی نوجوانانه‌ای نمود می‌یابد که او در صحبت از نجات مظہر بدون هیچ شک و شبیه زنانه شرف از غرق شدن نشان می‌دهد. با وجود این ممکن است همه اینها را در این قطعه دید و آنچه را که در جایی دیگر از نمایشنامه سر بر می‌آورد ندید – یعنی ملاحظت نوجوانی، صداقت معصومانه و (در حدی معین) پاکی انگیزه، و شهامت واقعی هاتسپور را. راحت ردکردن برداشت هاتسپور از شرف به شمار نیاوردن این محسنات است.

واکنش آغازین ما به حرف‌هایی که فالستاف با خود می‌زند احتمالاً احساس آسودگی است؛ این حرف‌ها انکار آرام بخش و ساده احساسات پرشور، تنش‌ها و مسئولیت‌هایی است که از عمل سیاسی نمایشنامه به ظهور می‌رسند، و ما احتمالاً ممنون این اندک عقل سليم و درک انسانی مشترک. در عین حال ندیده گرفتن محدودیت‌های شدیدی که چنین دیدی از زندگی بر امکانات انسان تحمیل می‌کند، محدودیت‌هایی که از این نوع خودپسندی خاص فالستاف جدایی ناپذیر است آسان نیست. آیا تنها نیازهای ما محدود به امنیت و آسایش مادی‌اند؟ فالستاف درکی راسخ ازبعضی چیزها دارد، اما آیا این زندگی از روی حساب غیرمسئولانه که او در نمایشنامه به تماشا می‌گذارد، هرچند همه‌اش به تفريع می‌گذرد، چون او نمی‌تواند مصرفی برای مفهوم شرف بیابد از بن رذالت آمیز است؟ اگر فالستاف حق داشته باشد دلمشغولی‌های باقی شخصیت‌ها پوچ می‌شود؛ ولی اگرچنین بود کل نمایشنامه به حد فارس تقلیل می‌یافتد.

اولین واکنش ما به سخنان هال کاملاً ممکن است انتقادآمیز باشد. او با قدری حیله‌گری در پیشگاه پدری خشمگین و مأیوس در حال برائت جستن است، و در این میان شرف زیاده از حد کالا تلقی شده. (به اصطلاحات تجاری – "مبادله"، "گماشته"، "عمده خریدن"، "حساب دقیق"، "تحویل دهد"، "صف کردن حساب" دقت کنید؛ هال، به زبان امروزی، می‌خواهد بگوید که او در صدد ارائه پیشنهادی برای تحویل گرفتن شرفی است که هاتسپور اندوخته است). این پیشنهاد محاسبه و تدبیر امکانات و ابزار کاملاً متناسب با تصویری است که ما بر اساس سایر بخش‌های نمایشنامه از هال داریم، و جذابیت او مسلماً از بسیاری لحاظ از هاتسپور یا از فالستاف کمتر است. با وجود این خودپسندی او به مراتب کمتر است، و ته مایه‌ای از سرسپردگی با اخلاص در اینجا وجود دارد، سرسپردگی به وظیفه‌ای که از خود برتر می‌شمرد. اگر شرف کالایی است برای مصرف پس باید برای امری ضروری مصرف شود، و هال نمی‌تواند تسامح عاطفی را که هاتسپور بنا به عادت به خود روا می‌دارد، یا تسامح مادی فالستاف را به خود اجازه دهد.

می‌توان سه اجرای متمایز از هنری چهارم، بخش اول در نظر گرفت، و هریک به این مسئله اختصاص یابد که فقط حرف یکی از شخصیت‌های فوق درباره شرف "درست" است. قاعده‌تاً معمول این است که مفسران رسمی طرف هال را بگیرند. "[فالستاف] نگاهی واقعگرایانه به شرف دارد که با ناواقعگرایی مبالغه‌آمیز سخنان هاتسپور در باره آن در تضاد است و بنابراین به شکسپیر امکان می‌دهد مفهوم میانه روی پرنس هال که مایه شادی او است را ارائه دهد." در اینجا ناچاریم اعتراض کنیم که اصطلاح "واقعگرایی" چندان کارساز نیست؛ اگر فالستاف واقع‌گرا است، لابد هال از واقع‌گرایی چیزی کم دارد، و اگر چنین است، چرا این

واقع‌گرایی کمتر شایسته تمجید است؟ کجای سخنان هاتسپور غیر واقع‌گرایانه است؟ و چرا میانه روی هال (عبارتی که حتماً پدرش را از جا در می‌برد) به ویژه مایه شادی او است؟ البته، هیچ شرحی از یک اثر ادبی موفق نمی‌تواند به قدر خود آن دقیق باشد، اما هنگام بحث درباره آثار دراماتیک خطر عمدہ‌ای که وجود دارد برهم زدن توازنی حساس، یعنی مناسبت ظریف میان بخش‌ها است.

اگر سعی کنی چیزی را بامیخ توی داستان بکویی، یا داستان را به هلاکت می‌رساند، یا داستان بلند می‌شود و همراه با میخ به راه خود می‌رود. اخلاقیت داستان در ناستواری و لرزش ترازو است. وقتی نویسنده انگشتتش را روی کفه می‌گذارد تا توازن را به میل خود برقار کند، کارش مغایر اصول اخلاق است.^۱

آنچه لاورنس در اینجا، در دفاع تلویحی از ماهیت دراماتیک داستان، داغ مغایر اصول اخلاق بودن بر آن می‌زند گناهی است که متقدان درام را دائم وسوسه می‌کند – یعنی بر هم زدن "نااستواری لرزش ترازو"، ساده کردن پیچیدگی ظریف واکنش. اگر بگوییم بدیهی است که یک سیاستمدار موفق باید بیشتر مثل هال رفتار کند تا مثل هاتسپور یا فالستاف، اشاره‌مان به راه‌های ممکن برای زندگی، احساس و تفکر است که یک سیاستمدار موفق باید آنها را بر خود حرام کند. چنین کاری، به زبان انسانی، سود و زیان‌هایی در بر دارد: می‌توانستیم از خود بپرسیم، آیا مفهومی که هال از وظیفه دارد حدی بر کمال صفات انسانی او می‌گمارد؟ ما با وارد شدن به کمک نیروی خیال به درون کل عمل نمایشنامه به

1. D. H. Lawrence, *Morality and the Novel*, in *Phoenix*, p.528

سؤال‌هایی مثل این امکان می‌دهیم که در سطحی عمیق‌تر از مباحثه یا مناظره مطرح شوند.

در این مرحله شاید بد نباشد که به حرف‌های یکی از نمایشنامه نویسان معاصر انگلیسی درباره نوع تحریفی که منتقدان به آن قادرند توجه کنیم. جان آردن^۱ در مقدمه نمایشنامه بسیار جذابش مثل خوک‌ها زندگی کن^۲ می‌نویسد:

وقتی این نمایشنامه را نوشتم چندان هم قصد نداشتم که به صورت یک سند اجتماعی و مطالعه دو شیوه متفاوت زندگی باشد که در تماسی جدی با هم قرار می‌گیرند و هر دو، تحت فشار نابردباری و سوءتفاهem، محاسن ویژه‌شان را از دست می‌دهند. به عبارت دیگر، بیشتر توجهم به ساختار "شاعرانه" نمایشنامه بود تا ساختار "روزنامه نگارانه" آن. برخوردي که با اجرای آن در رویال کورت شد ظاهراً نشان می‌دهد که حسابم غلط بوده. از یکسو چپ مرامتهم به حمله به دولت رفاه کرد: از سوی دیگر، نمایشنامه همچون دفاعی از هرج و مرج و بی‌اعتقادی به اصول اخلاقی تحسین شد. پس شاید می‌بایست نظر خودم را اعلام می‌کردم. من نه ساونی‌ها را در بست قبول دارم و نه جکسن‌ها را. معیارهای رفتاری دوگروه باهم ناسازگارند، اما هر کدام در بافت مناسب خودش معتبر است.

این سخنان به خوبی آشکار می‌سازد که چگونه یک موقعیت، و نه یک استدلال، بر تخیل نمایشنامه نویس چیره می‌گردد. هر استدلالی را که از نمایشنامه حاصل می‌شود باید از آن منزع کرد، و این فرایند انتزاع انباشته

1. John Arden (1930-)

2. *Live Like Pigs* in *Three Plays*, Penguin, Harmondsworth, 1967, p.101

از امکان سوءتفاهم است. نمایشنامه آقای آردن مفاهیم ذهنی کم ندارد، اما توجه او معطوف به این است که نشان دهد مفاهیم ذهنی و نگرش‌ها چگونه عینیت یافته‌اند. شخصیت نیروی محرکه درام است؛ همانطور که پیراندللو^۱ می‌گوید:

... یک عمل (بعلاوه مفاهیم ذهنی که در بر می‌گیرد) برای اینکه در برابر مازنده و در حال تنفس ظاهر شود باید هویت انسانی مستقلی داشته باشد. این عمل به چیزی نیاز دارد که، به نقل از هگل، حکم قوه محرکه تأثیرگذار آن را داشته باشد - به عبارت دیگر، به شخصیت نیاز دارد.^۲

۱. Luigi Pirandello (۱۸۶۷-۱۹۳۶)، درام نویس ایتالیایی.

۲. Luigi Pirandello, *Spoken Action*, in *The Theory of the Modern Stage*, ed. Eric Bentley, Harmondsworth, 1968

۶

"ارائه": نقد مدرن و اثر دراماتیک

یک

اگر درام اروپایی غربی را یک شکل ادبی جدی ارزیابی کنیم آنچه فوراً به ذهن می‌رسد عدم تداوم، و کوتاهی، آن دوره‌های تاریخی در حیات هر یک از ملل یا جوامع است که درام بزرگ ظاهراً ممکن بوده. طول عمر درام بزرگ انگلیسی، که مصادف با عصر شکسپیر است، از یک عمر معمولی کمتر بود، و در مورد تئاتر کلاسیک فرانسه نیز همین را باید گفت. تراژدی یونانی در محدوده زمانی مشابهی طلوع و افول کرد. صرف نظر از یک چند مورد استثنایی، درام در بیشتر اعصار، در مقایسه با ادبیات مطرح معاصر، بی‌مايه، تصنیعی و ملال آور بوده است. و با اینهمه (این واقعیتی قابل توجه است) نویسنده‌گان بزرگ بارها و بارها به فرم دراماتیک روی آورده‌اند. جانسن، وردزورث^۱، کالریچ، بایرون^۲، شلی^۳، همگی نمایشنامه نوشته‌اند، و یکی از بلندپروازی‌های کیتس^۴ این بود که "یک چند

1. William Wordsworth (1770-1850) 2. George Gordon Byron (1788-1824)

3. Percy Bysshe Shelley (1792-1822) 4. John Keats (1795-1821)

نمایشنامه خوب" ارائه کند. تنسین^۱، براونینگ^۲، آرنولد، هاپکینز و هارדי^۳ همگی تحت تأثیر جاذبه این شکل ادبی بودند، همین طور نیز ییتس، الیوت، جویس^۴ و لاورنس. نتایج تمامی این فعالیت‌های دراماتیک، برخلاف شعرها و داستان‌ها، به هیچ وجه درخشنان نیست، و بدون تردید در این مورد دلایل هنری و اجتماعی پیچیده‌ای وجود دارد. اما نمی‌توان این حقیقت را پنهان نمود که امکانات این شکل ادبی گاه نیز جادوی خود را در مواقعي اعمال کرده که نشانه‌هایی نامساعدتر از آن قابل تصور نبوده است. قرن حاضر شاهد زنده شدن علاقه به درام جدی بوده است و، به رغم هر بحث و جدلی، از جمله بر سر کیفیت بیشتر نمایشنامه‌هایی که از این علاقه حاصل خواهند شد، این امر از اهمیت فوق العاده برخوردار است. در عین حال درام اعصار گذشته نفوذ فوق العاده‌ای بر نوشه‌های غیر دراماتیک و بر زیان نقد داشته است. رشد تعیین‌کننده در نقد دراماتیک انگلیسی صرف نظر کردن از روشی است که بنا به آن بیشتر بحث‌ها درباره درام شکل تفسیرهایی بر ارسطو یا (در بیشتر موارد) تفسیرهایی بر تفسیرهای ارسطو را به خود گرفت. از زمان جانسن دیگر مسئله عمدۀ برای نقد جدی آن حرفی نبود که ارسطو زده بود، بلکه آن کاری بود که شکسپیر کرده بود، و فقط در قرن حاضر بود که پژوهندگان و ناقدان توانستند مجدداً با روحیه‌ای بسیار متفاوت از مفسران عهد نوزایی ارسطو با او برخورد کنند.

اهمیت کالریچ در این جریان رشد قابل توجه است، و با دستاورده واقعی او در مقام یکی از متقدان شکسپیر هیچ تناسی ندارد. روح نقد

1. Alfred Tennyson (1809-92)

2. Elizabeth Barrett Browning (1806-61)

3. Thomas Hardy (1840-1928)

4. James Joyce (1882-1941)

کالریج بخش اعظم نیروی خود را از نمونه شکسپیری می‌گیرد، و اتفاقی نیست اگر یکی از بهترین بخش‌های نقد او (فصل پانزدهم تذکره ادبی^۱) که همچنان اهمیت خود را حفظ کرده، یعنی بررسی نحوه استفاده شکسپیر از زبان، به صورت مثالی است برای بحث تخیل در فصل قبلی همین کتابش:

این قدرت... خود را در توازن یا سازگار شدن کیفیت‌های متضاد یا ناموفق آشکار می‌سازد: توازن یا سازگاری همسانی با تفاوت؛ عام با خاص؛ مفهوم ذهنی و تصویر؛ فرد و نماینده؛ حسن تازگی و شادابی با اشیای کهنه و آشنا؛ حالت هیجان بیش از حد با نظم بیش از حد؛ داوری همواره آگاهانه و انضباط نفس پایدار با شور و شوق و احساسات عمیق یا شدید؛...

در اینجا به رغم آن گرایش به تعمیم که بزرگترین خطر نگرش ویژه کالریج است، با چیزی مواجهیم که می‌توانسته است آغازهای شرحی از استفاده دراماتیک از زبان بوده باشد. کالریج در تفسیرهای مؤثر خود بر ونوس و ادونیس^۲ حتی از این هم به موضوع نزدیک‌تر می‌شود.

در سراسر اثرگویی یک روح برتر شهودی‌تر، ذات‌آگاه‌تر، حتی به نسبت خود شخصیت‌ها، نه صرفاً آگاه‌تر از نمودها و اعمال بیرونی، بلکه از همه تغییر و تحولات ذهن تاجزیی‌ترین افکار و احساس‌های آن، هرچه را که هست یکجا در برابر دیدگان ما قرار می‌دهد؛ در عین حال این روح برتر خودش در این شور و حال مشارکتی ندارد، و تنها بواسطه آن هیجان

1. *Biographia Literaria*

2. *Venus and Adonis*, William Shakespeare (1593)

لذتباری فعال شده که سرچشمه‌اش اشتیاق سوزان خودش بوده است
به اینکه در کمال ظرافت آنچه را که بسیار دقیق و عمیق مورد مذاقه قرار
داده به نمایش بگذارد. فکر می‌کنم، می‌بایست از این اشعار در
می‌یافته‌ام، که حتی آنوقت نیز غریزه خارق العاده‌ای، که شاعر را به سوی
درام راند، به طور پنهان درون او در کار بوده است...

در ادامه کالریج توجه ما را جلب می‌کند به

... کار بی وقفه توجه که از خواننده طلبیده می‌شود، در مقابل سرعت
جریانات، تغییرات حاد، و سرشت مطابیه‌آمیز اندیشه‌ها و تصویرها؛ و
بالاتر از همه در مقابل از خود بیگانگی، و... یکسره دوری گزیدن شاعر از
احساسات خود، آن احساساتی که او در آن واحد هم نقاش و هم
تحلیل‌گرش است؛... در اشعار شکسپیر قدرت خلاقیت و نیروی خرد که
گویی در نبردی به قصد زور آزمایی دست به گریبان بودند... در طول درام
با یکدیگر آشتی داده می‌شدند.

شاید نقل همین مقدار برای اثبات این نکته کافی باشد که ژرف‌ترین پاسخ
کالریج متقد عمدتاً به همین خصوصیات دراماتیک بود که او در شکسپیر
یافت. این فصل، و نکاتی پراکنده در جاهای دیگر، به تحلیلی از زبان
دramatic اشاره دارد که کالریج هرگز به آن نپرداخت، و این چندان
حیرت‌انگیز نیست؛ اکثر اخلاف او تأکید را روی فردیت داشتن
شخصیت‌های شکسپیر گذاشتند، مثل هزلیت^۱، که پاسخ روشن او به
نمایشنامه‌های شکسپیر اغلب گزارشی برانگیزنده بر مبنای تجربه، با یا
بدون کمترین توسل به قوه تحلیل، است. (اما نک یادداشت د، ص ۱۲۹)

متیو ارنولد متنفذ‌ترین معتقد عصر ویکتوریا بود، اما آن‌اندک حرفی که برای گفتن درباره شکسپیر دارد ضعیف‌ترین جنبه کار او را به نمایش می‌گذارد. در "مقدمه" بر اشعار^۱ سال ۱۸۵۳ او، این قطعه حیرت‌انگیز را می‌یابیم – به این دلیل می‌گوییم حیرت‌انگیز که از ذهنی چنان استثنایی تراوش کرده است:

گفته بودم که مقلدان شکسپیر توجهشان را به استعداد شگفت‌او در بیان منحصر ساختند، به تقلید از آن پرداختند، و از سایر محسنات او غافل ماندند. تردیدی نیست که این محسنات، یعنی محسنات اصلی هنر شاعری، در شکسپیر هم وجود داشت – برخی هم در سطحی درخشناد؛ لیک می‌توان تردید کرد که شاید گاه حتی خود وی به قوهٔ بیانش میدان می‌داد و چشم بر یک وظیفهٔ شاعری والا تر می‌بست. زیرا هرگز نباید از یاد برد که اگر شکسپیر شاعری به این بزرگی است نتیجهٔ مهارت او در تشخیص و متصور ساختن یک عمل عالی، نتیجهٔ توانایی او در احساس شدید یک موقعیت است، بخاطر این شاعر بزرگی است که پیوندی بسیار درونی با یک شخصیت برقرار می‌کند؛ و نتیجهٔ استعداد بیان او نیست، که حتی بیشتر باعث گمراهی اش است، گاهی هم با تنزل تا حد اشتیاق به استفاده از بیانی عجیب، تا حد تحریک پذیری قوهٔ خیال، که گویی ساده‌گفتن یک حرف را برای او ناممکن می‌کند، حتی وقتی که عمل بنا به ضرورت حداکثر صراحت را می‌طلبد، یا به دلیل سادگی شخصیت مربوطه سهل‌ترین زبان را لازم دارد.

کل این قطعه (که با همین لحن ادامه دارد) با تقابلی که بدون فکر بین

عمل، شخصیت و موقعیت از یک سو، و بیان از سوی دیگر قائل می‌شود، حاکی از ناتوانی قابل توجهی در فهمیدن این نکته است که شکسپیر، دقیقاً بواسطه قدرت بیان دراماتیک خود، عمل، موقعیت و شخصیتی را که ارنولد مدعی است ستایشگر آن است خلق می‌کند. در یک منتقد برجسته خلائی حیرت انگیزتر از این قابل تصور نیست – انسان به فکر می‌افتد که او در باره‌های پاکینز چه ممکن بود بگوید!

هیچ نباشد ارنولد نشان می‌دهد که امکانات بعضی از دلالت کننده‌ترین قاعده سازی‌های کالریچ تا چه حد از دست رفته بودند. اما تأکید کالریچ در نهایت روی تنش خلاق است، "توازن یا سازگاری کیفیات متضاد یا ناموافق". نصیحت ارنولد به شاعر (زمینه بحث نشان می‌دهد که شعر دراماتیک و همچنین روایی مد نظر اوست) از این قرار است:

اگر او موفق شود از ذهن خویش کلیه احساسات متناقض، و حساسیت بیش از حد، و ناشکیبایی، را بزداید، خود را سعادتمند خواهد شمرد...

دقت کنید، نه برای متوازن یا سازگار کردن تناقضات، بلکه برای زدودن آنها. هیچ مثالی از این روشن‌تر نمی‌شد یافت که نشان دهد تصور ارنولد از زبان خاص شعر چطور یکسره غیر دراماتیک بود، به شیوه خود همان قدر غیر دراماتیک که جانسن.

دو

هر فکری برای دان یک تجربه بود؛ در حساسیت او تغییر ایجاد می‌کرد. وقتی ذهن شاعری کاملاً برای کار تجهیز شده باشد، پیوسته تجربه‌های نامتجانس را با یکدیگر در می‌آمیزد؛ تجربه‌آدم عادی آشفته، بی‌نظم، از

هم‌گسته است. او عاشق می‌شود، یا اسپینوزامی خواند، و این دو تجربه هیچ ربطی به هم، یا به سروصدای ماشین تحریر یا بُوی غذا، ندارند؛ اما در ذهن شاعر تجربه‌ها همواره به کلیت‌های جدیدی شکل می‌دهند.^۱

نقل این قطعه برای تأکید بر بداعت اندیشه الیوت نبود (گرچه نخستین بار که نوشته شد از نیروی بدیعی برخوردار بود) بلکه برای نشان دادن شیوه درک او و سایر منتقدان قرن بیستم از، شاید بتوان گفت، اشارات کالریج، و تکامل بخشیدن به آنها بود. همچنین می‌توان قطعه‌ای معروف درباره شوخ طبعی در قرن هفدهم را نقل کرد: "این، احتمالاً، متضمن شناختی است از دیگر تجربه‌های ممکن، که در بیان هر تجربه‌ای نهفته است..." آنچه الیوت در جستارهای مؤثر خود درباره شعر متافیزیک، و چند اثر اولیه درمورد درام عصر الیزابت، توصیه کرده اساساً زبان دراماتیک است. براستی، باید گفت که این نظریه (اگر بتوان نظریه شعری را به الیوت نسبت داد)، که بر "فقدان جنبه شخصی" تأکید داشت، دراماتیک بود. جای حیرت نیست که شعر او، دست کم تا سرزمین هرز^۲، و به اضافه آن، از ویژگی‌های بارز دراماتیک برخوردار است؛ نمونه شگفت آن را می‌توانیم مردک پیر^۳ ذکر کنیم.

البته، در ربع اول قرن حاضر، الیوت تنها کسی نبود که دست به نوشتن اشعاری زد که دارای کیفیت بارز دراماتیک بودند. ییتس نیز آثار دان را خوانده بود و شعر او تحول قابل توجهی به سمت دراماتیک شدن یافت. پاؤند^۴ تک گفتارهای دراماتیک نگاشت، و ایزاک روزنبرگ^۵، آن شاعر به

1. T. S. Eliot, "The Metaphysical Poets" in *Collected Essays*.

2. *The Waste Land*

3. *Gerontion*

4. Ezra Pound (1885-1972)

5. Isaac Rosenberg (1890-1918)

تمام معنا نوید بخشی که در جنگ جهانی اول کشته شد، در زمینه شعر دراماتیک به تجربه‌هایی دست زد. اشعار هاپکینز بالاخره به چاپ رسید. آنچه باید مورد تأکید قرار داد این است که اصطلاحات نقد جدید پاسخی بود به نوشه‌های خلاق معاصر و در عین حال (این دو در عمل جدایی ناپذیرند) واکنشی تازه به کیفیاتی در ادبیات گذشته بود که ندیده مانده، ریشخند شده، یا لاقل دست کم گرفته شده بودند. تغییر سلیقه‌ها، هرچند که اینگونه عنوان کردن آن حق مطلب را ادا نمی‌کند، با واکنشی تازه به شکسپیر همراه شد، و ملازم با درک زنده‌تر آن جنبه‌های هنر او بود که نمی‌شد با تحلیل شخصیت به سبک قرن نوزدهم نشانش داد. نقد الیوت در این تغییرات عاملی کلیدی بود، اما پیامدهای کامل آن را بهتر از همه می‌توان در کاراف. ار. لویس دید، متقدی که بی‌هیچ تردید، در زمان ما شبیه به همان جایگاهی را احراز کرده است که جانسن در دوران خود داشت.

سه

در اینکه او اصلاً شعور تئاتر ندارد و بدل‌تر از آن، نمی‌تواند مضامین خود را به شکل دراماتیک ارائه یا درک کند – هیچ شکی نیست... جانسن – و از این لحاظ او نماینده عصر خویش است – نه این استعداد را دارد و نه این هدف را که دقایق پرمعنای حس، ادراک و احساس را به دام کلمات درآورد و آنها را به گونه‌ای مطرح سازد که حرف خودشان را بزنند، و معنا عملاً به صورت تأثیرات کلی پیچیده، که به حال خود رها شده‌اند تا هرچه می‌خواهند بگویند، بیرون بریزد؛ او از مفاهیم ذهنی عام و طرح‌های عام شروع می‌کند، و آنها را با بحث، تفسیر و مثال تقویت

می‌نماید. به دلیل این ویژگی می‌توان به حق گفت که شعر او، مثل همان‌هایی که مقبول طبعش است، محاسن یک نشر خوب را دارد. و به نظر منطقی می‌رسد که دغدغه جانسن در مورد درست بودن، و ناتوانی او را از درک شیوه‌هایی که آثار هنری برای عمل طبق داوری اخلاقی خود دارند... به روش به شدت غیر دراماتیک او مربوط بدانیم.^۱

در نقل بخشی از داوری دکتر لویس درباره جانسن به عنوان سخنی کلاسیک^۲ در نقد مدرن (از این بابت مطمئن) از وجود نوعی طعن ناگاه نیستم. فقط چند متقد مدرن هستند که کمتراز دکتر لویس به اجرای درام توجه نشان داده‌اند؛ او، بر خلاف ویلسون نایت^۳، عملأ هیچ حرفی برای گفتن درباره درام روی صحنه ندارد، و کاوش در آثار او، صرف نظر از چند جستار درباره شکسپیر، به دنبال نوعی بررسی پایدار یک نمایشنامه بیهوده است. معهذا این دکتر لویس است که، استوارانه‌تر از هر متقد دیگری، در یکی دیگر از جستارهای خود درباره جانسن ("جانسن و تهدیب ادبیات ملی"^۴) بر ماهیت دراماتیک آنچه "استفاده شاعرانه - خلاق" از "زبان" می‌نامد تأکید نموده است. او، در چند مورد، به نوشتة دی. دبليو. هارдинگ^۵ درباره روزنبرگ استناد جسته، بخصوص به آن بخشی که پروفسور هارдинگ درباره استفاده روزنبرگ از زبان چون موردی افراطی از کاربرد اساساً شاعرانه بحث می‌کند.

1. F. R. Leavis, "Johnson as Poet", in *The Common Pursuit*.

2. *locus classicus*

3. Wilson Knight

4. "Johnson and Augustanism"

5. D. W. Harding, "Aspects of the Poetry of Isaac Rosenberg", *Experiences into Words*, London 1963.

اغلب وقتی از یافتن واژه‌هایی که مناسب بیان یک اندیشه باشند صحبت می‌شود گویا منظور این است که اندیشه‌ای داریم در آستانه صور تبندی و قابل استفاده برای سنجش تناسب‌همه عبارت پردازی‌هایی که ممکن است به ذهن خطور کنند، یعنی با واژه‌ها به عنوان خادمان مفهوم ذهنی رفتار می‌شود. «جامه زبان پوشاندن به اندیشه» صرف نظر از هر مفهومی که در روانشناسی داشته باشد، ظاهراً توصیف متافیزیکی مناسبی برای بیشتر گفته‌ها و نوشت‌های است. در مورد کار روزنبرگ چنین توصیفی گمراه کننده خواهد بود. او – می‌توان فرض کرد که، تا حدی مثل خیلی شاعران دیگر – زبان را در یک مرحله ابتدایی تر شکل‌گیری اندیشه اصلی بر آن گماشت. روزنبرگ بجای آنکه اندکی اندیشه در حال ظهور را دستکاری کند تا با یک شکل آشناتر و نزدیک به آن وفق یابد و سپس برای این شکل دوم واژه‌هایی مناسب آن پیدا کند، می‌گذارد که اندیشه حدوداً از همان آغاز واژه‌هایی برای خود جور کند... روزنبرگ جز در چند مورد هرگز مفاهیم ذهنی خود را با نوشت‌به تصویر نکشید؛ او از طریق نوشت‌به آنها دست یافت.

(باید در این مرحله خاطر نشان سازم که گرچه تمایزی را که پروفسور هارдинگ قائل شده مفید و انگیزه‌ساز می‌دانم درباره این نحوه عنوان کردنش تردیدهایی دارم که ظاهراً دکتر لویس در آن سهیم نیست. این مطلب در اینجا به عنوان سندی اساسی در این زمینه نقل می‌شود.) به نظر من اشاره این گفته در همین حد نیز به درام است، چراکه نمایشنامه‌نویس، وقتی از یک موقعیت شروع می‌کند و خود را از طریق شخصیت‌ها بیان می‌کند اجازه می‌دهد که اندیشه‌ای به تدریج از طریق زبان خود را تعریف کند، و اجازه می‌دهد که اندیشه خود شکلی بگیرد و هیچ شکلی به آن تحمیل نشود.

در توضیح نقدهای دکتر لویس نقل از دو جستار را زیر عنوان کلی "داوری و تحلیل: یادداشت هایی در تحلیل شعر"^۱ مناسب یافته‌ام. در اینجا تأکید سراسر روی توجه به جزئیات و ارائه است، مثل وقتی که اشاره می‌کند به

ناتوانی آشکارشی از فهمیدن هر چیزی - ارائه هر موقعیتی، هر واقعیت مشاهده یا تصور شده‌ای، یا هر تجربه‌ای، به صورت چیزی که مستقلًا وجود دارد و قائم به ذات است.

با این نوع تأکید روی موقعیت ارائه شده، و قابلیت شاعر در خلق چیزی در زیان که بیشتر "حضور" است تا یک ادعا یا بیان احساس صرف زیاد برخورد می‌کنیم. از این روست اهمیت هم اکنون و از دیدگاه خواننده به کار نگریستن، و نه فقط به قصد "فهمیدن" بلکه برای کاملاً رخنه کردن به درون زیان.

در قرائت یک شعر خوب انگار... انسان آن عمل، موقعیت، یا تکه زندگی خاص را آشکارالمس می‌کند.

موقعیت به مفهومی که دکتر لویس به کار می‌برد، با موقعیت دراماتیک مشابهت دارد، و مشارکت خواننده درست عین مشارکتی است که تماشاگران در ورود به زندگی دراماتیک شخصیت‌ها دارند. و درست همچنان که موقعیت دراماتیک، که کوشیدم توصیف کنم، مرکب از مجموعه‌ای تنش است، به نظر دکتر لویس، موقعیت آفریده شده در شعر نیز چنین است.

1. "Judgment and Analysis: Notes in the Analysis of Poetry", *Scrutiny* (Vol XII, 1945), and *A Selection from Scrutiny* (Vol I, pp. 211-47)

گویی استعاره در کل - استعاره زنده - از چنین پیچیدگی‌ای، که متنضمن تطابق تلسکوپی یا کانونی احساس‌ها یا تأثیرهای متضاد یا مغایر با هم در ذهن انسان است سرچشمه می‌گیرد: زندگی تا حدودی ملازم با اصطکاک و تنش - یک حس توقف - است.

و به دنبال این به تعمیم گستردگتری می‌رسیم. در شعر هر وقت به جایی که دارای چنین "انسجام" خاص چشمگیری باشد می‌رسیم - آن جایی که شعر چنان کیفیت و جنب و جوشی دارد که به نظر نمی‌رسد داریم ترتیبی از واژه‌های رامی خوانیم - می‌شود از تحلیل انتظار داشت که لحظه‌های برجسته حضور مشترک امور غیرمتجلas، متعارض یا متضاد را با تأثیرات پیچیده‌اش به نمایش گذارد.

آیا هیچ شرحی از تجربه ادبیات می‌توانست از این قاطع‌تر به درام اشاره داشته باشد؟ "اصطکاک"، "تنش"، "متعارض یا متضاد"؛ آیا اینها خود روح درام نیستند؟ و آیا دکتر لویس، وقتی از مواردی صحبت می‌کند که "به نظر نمی‌رسد داریم ترتیبی از واژه‌ها را می‌خوانیم" اشاره‌اش به آن حس زندگی مستقلی نیست که شخصیت دراماتیک وقتی خیلی روشن خلق شده باشد در ما بر می‌انگیزد؟

همواره به نظر من چنین رسیده که گفته‌های دکتر لویس درباره "شوخ طبعی" در شعر قرن هفدهم ربط خاصی با تجربه دراماتیک دارد.

معنی فعالیت ذهن متفکر، نیروی خرد، مستتر در مشرب متافیزیکی این است که، وقتی شاعر تجربه‌ای شخصی دارد که به آن می‌پردازد این تجربه بلافصله مورد توجه و تعمق قرار می‌گیرد - که این به نوبه خود به معنی نوعی جداسازی، یا تمیز قائل شدن، میان تجربه‌کننده و تجربه است.

این جداسازی، که چنین مستلزم تحقیق کامل بخشیدن به تجربه یا راه یافتن به درون آن در عین داوری از فاصله است، همانگونه که سعی کرده‌ام نشان دهم، درست در مرکز واکنش پیچیده‌ما به عمل دراماتیک قرار دارد. سعی نکرده‌ام که واژگان نقد دکتر لویس را به گونه‌ای جامع بررسی کنم؛ در واقع کاری بیش از ذکر چند نکته آن نکرده‌ام و امیدوارم روشنگر باشند. می‌توانستم از کار منتقادان دیگر نمونه بیاورم تا، برای مثال، اهمیت مفاهیمی مانند طعن و فقدان جنبه شخصی را در نقد مدرن روشن کنم، اما وقتی که سرنخ به دست آمده باشد تأثیرات دراماتیک تمامی اینها به قدر کفایت روشن به نظر می‌رسد. چنین می‌نماید که در بحث حاضر گرایش مطلقی وجود دارد در جهت این ادعا که درام حداقل گسترش ممکن برای طنز و همچنین استفاده استعاری یا "شاعرانه - خلاق" از زبان است و به تقلید از پیتر^۱ می‌توان گفت "آرزوی همه انواع ادبیات رسیدن به موقعیت درام است". مسلماً مقداری از چنین تصوری در آنچه می‌توان سنت کانونی نقد انگلیس در قرن حاضر تلقی کرد مستتر است. می‌توان اعتراض نمود که چنین دیدگاهی بر گزینش‌های انتقادی خاصی متکی است، که نویسنده‌گان فاقد ویژگی‌های دراماتیک (فوراً اسپنسر^۲، درایدن، شلی و تنسن به ذهن می‌رسند)، یا شکل‌های سنتی ادبیات از قبیل حماسی، تغزلی و مراثی را نفی می‌کند. مسلماً این طور است، زیرا زبان نقد هر دوره‌ای تابع ذوق غالب است، که هیچگاه چیزی صرفاً شخصی نیست، بلکه بخشی از فضای ذهنی است که ما در آن نفس می‌کشیم. هر کار جدید دارای اهمیت، یا هر کاری که در گذشته مورد غفلت قرار گرفته است، چالشی برای زیان انتقادی ما فراهم می‌آورد، که می‌توان اینگونه

عنوانش کرد: "آیا قادری به زبانی سلیس در واژگان نقد معاصر از سوی من پاسخگو باشی؟ و اگر نمی‌توانی، آیا دلیلش نارسایی‌های من است، یا نارسایی زیان و پیش فرض‌های خودت؟" زیان نقد زیانی است زنده، که همواره در اثر فشار داوری‌های خاص در حال دگرگونی است؛ بی‌مناسبی نیست که گفته شود مواجهه میان ادبیات و متتقد در ذات خود اساساً دراماتیک است.

۷

درام و داستان

یک

درام و ویژگی‌های دراماتیک منحصر به آثاری نیست که برای تئاتر، و به شکل نمایشنامه، نوشته شده است. اما تا قرن نوزدهم امکان ظهور یک شکل دراماتیک که در ژرفای سرزندگی قادر به پشت سرگذاشتن درام تئاتری باشد پیش نیامد. گمان نمی‌کنم هیچ‌کس مایل به چون و چرا در این باره باشد که داستان (*novel*), دست کم به مدت صد سال، عمدت‌ترین شکل ادبی بوده است؛ اما ممکن است به این ادعا که عمدت‌ترین شکل دراماتیک بوده اعتراض شود، گرچه از چنین استنتاجی سخت می‌توان اجتناب ورزید. داستان فرزند خلاف عرف جستار و درام بود، و بخصوص داستان قرن نوزدهم بیشتر از آن که تا به امروز به طور کامل پذیرفته شده به شکسپیر و تراژدی‌های یونانی مدیون است. جرج الیوت^۱ در هیچ جای دیگری غیر از ادم بید^۲ آشکارا دینش به اشیل^۳ را

1. George Eliot (1819-80)

2. *Adam Bede*

3. Aeschylus (525-456 BC)

نشان نمی‌دهد، اما این تأثیر همواره به همان قدرت بر جا بود؛ شاید دین او به شکسپیر کمتر معلوم بود، هرچند که می‌توان در بررسی رابطه میان سیلاس مارنر^۱ و قصه زمستان^۲ آن را مطرح کرد. دیکنز^۳ علاقه‌ای وصف‌ناپذیر به درام اولیه انگلیس داشت، و پیوندش با بن جانسن اغلب عنوان شده است. هنری جیمز^۴، داستان نویسی به تمام معنا، پژوهشگر شیفته و هوشمند درام بود (نقدهای تئاتر او به خواندنش می‌ارزد) و بخصوص در عصر نابهنجار^۵، در تلاش برای اینکه تا جای ممکن دخالت‌های صدای متمایز خود نویسنده را از داستان حذف کند، نمونه‌ای ساخت که سایر داستان نویسان سعی در پیروی از آن داشتند. اما، داستان نمی‌تواند هرگز به طور خالص دراماتیک باشد؛ باید توصیفی، روایی و استدلالی هم باشد. زیرا چنانکه لاورنس متذکر شد، "هرچه دلتان بخواهد می‌توانید در داستان جای دهید." معهداً اگر چه داستان هرگز به طور خالص دراماتیک نیست، در اساس چنین هست. اینکه داستان نه یک شکل روایی دارای لحظه‌هایی دراماتیک، بلکه یک شکل دراماتیک دارای چارچوبی روایی است حرف چرندی نیست.

عمل داستان روی صحنه‌ای تغییرپذیر صورت می‌گیرد. بخش‌های روایی ابزاری در خدمت تغییر صحنه‌اند، بخش‌های توصیفی ابزاری در خدمت صحنه‌پردازی. داستان نویس دو منبع در اختیار دارد که برای شخص نمایشنامه‌نویس قابل دسترسی نیستند: اظهار نظر متفکرانه با صدای خودش، و آگاهی داشتن از حالات درونی یک یا چند شخصیش. بعلاوه، او باید بخشی از کار بازیگر (اداها، حرکات، حالت‌های چهره و

1. *Silas Marner*2. *Winter's Tale*

3. Charles Dickens (1812-70)

4. Henry James (1843-1916)

5. *The Awkward Age*

غیره) را هم که نمایشنامه‌نویس امروزی بیشتر آن را با دستور صحنه نشان می‌دهد خود به عهده بگیرد. البته در مورد آگاهی داشتن از حالات درونی باید گفت که داستان‌نویس صرفاً به امکانات تک‌گویی گسترش می‌دهد.

گوئن دولن خودش را روی نیمکت انداخت، دو کف دستش را به هم چسباند، مستقیم به جلو چشم دوخت، نه به مادرش. حال کسی را داشت که در اثر صدایی از جا پریده باشد و گوش می‌داد تا دریابد آخرش به کجا می‌کشد. تغییر ناگهانی وضعیت گیج کننده بود. او همین چند دقیقه پیش به یک راه گریزنای پذیر و تا سرحد نفرت یکنواخت چشم دوخته بود، و در درونش طغيان نوميدانه‌ای عليه سرنوشت قهاری که هیچ امكان انتخابی باقی نمی‌گذاشت بر پا بود: و درست، حالا، یک لحظه انتخاب فرا رسیده بود. معهذا – آیا بیشتر احساس پیروزی می‌کرد یا وحشت؟ برای گوئن دولن غیرممکن بود که آنگاه که برای اولین بار طعم تلخ حقارت را می‌چشید در ستایش از قدرت خود قدری پیروزی احساس نکند: گویی او دوباره در آستانه دست یافتن به نوعی سلطه بر زندگی خود بود. لیک چگونه آن را بکار برد؟ هراس از اینجا سرچشمه می‌گرفت. تند، تند، مانند تصاویری در یک کتاب که با ناشکی‌بایی ورق بخورند، تمام آنچه را که در ارتباط با گراندکورت از سرگذرانده بود کاملاً زنده، و به رغم آن گستته، از ذهن گذراند: اغواگری‌ها، دودلی‌ها، تصمیم به موافقت، خصومت؛ چهره زننده آن بانوی تیره چشم با پسرکی دوست داشتنی؛ تعهد خودش (آیا ازدواج نکردن با او یک تعهد بود؟) – این بی‌اعتمادی جدید به ارزش انسان و باقی چیزها که آن صحنه افشاگری نماد آن شده بود. آن تجربه تصحیح‌ناپذیر به بینشی شکل داد که وجودش باعث شد در نخستین لحظه متشنج، پیش از آنکه تأملات

تعديل کننده امکان عرض اندام پیدا کنند، هراس درونی کاهش یابد.
 حسن انتخابی که دوباره مطرح می‌شد در چه بود؟ او چه آرزو می‌کرد؟
 چیزی متفاوت؟ نه! و معهذا در رستنگاه تاربذر آگاهی آرزویی نوبه خود
 شکل می‌داد – "ای کاش هرگز از آن باخبر نمی‌شدم" آرزوی چیزی را
 داشت، هر چیزی که او را از هراس برهاند تاگراندکورت را به آمدن مجاز
 دارد.^۱

حالت هیجانزدگی به روشنی منتقل شد، آرزوی جنون‌آمیز یافتن مفری برای گریز از وجودان، اشتیاق به "سلطه"، توهمندی تلغی، همه اینها و بسیاری چیزهای دیگر در اینجا با ارائه و تنش یک زندگی دراماتیک منتقل شده است، از آن نوع که کاملاً ممکن است ما را به یاد، فی‌المثل، "کاش وقتی که انجام شده بود به سرانجام رسیده بود" مکبت اندازد. قطعه نقل شده نوع نیروی دراماتیکی را که می‌توان در نمایشنامه‌نویسان بزرگ یافت، و کاملاً روشن است که در (مثالاً) دوفو^۲ یا فیلدینگ^۳ نیست، به نمایش می‌گذارد. این را روایت خواندن براستی دور از عقل است، و مقام اثر بزرگ دراماتیک را از آن دریغ داشتن معنی‌اش فقط می‌تواند آشتفتگی ذهن در اثر دسته بندی‌های منسوخ باشد. ما به درون این تجربه وارد می‌شویم، با ما درباره‌اش صحبت نمی‌شود.

تفاوت‌های بین داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس به قدر کفايت روشن است. هرچند نمایشنامه‌نویس به نسبت داستان‌نویس مجبور است توجه مخاطبان خود را بطور پیوسته‌تری جلب و حفظ کند، این کار را باید

1. George Eliot, *Daniel Deronda*, Chapter 26, Penguin edn, Harmondsworth, 1967, p. 336

2. Daniel Defoe (1660-1731)

3. Henry Fielding (1797-54)

در مدت کوتاه‌تری انجام دهد، و به کمک حضور واقعی و عینی عمل خود. و همچنین و همچنین. دلیل تأکید من بر جوهر مشترک هنر داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس اهمیت ندادن به شرایط ضرورتاً متفاوت هنری آنها که به انواع راه‌ها از هم جداشان می‌کند نیست. اما یکی از وظایف مهم نقد، حذف و تعدیل آن تمایزهایی است که مانع آگاهی یافتن از پیوندهای عمدۀ می‌شوند – سؤال مهم آن است که اگر شکسپیر در (فرض کنیم) سال ۱۸۲۰ متولد شده بود، داستان نویس می‌شد یا نمایشنامه نویس؟ به نظرم تنها یک جواب وجود دارد.

به تصویر کشیدن گستره کامل دراماتیک میسر برای داستان در اینجا غیرممکن است، و ضرورت چندانی هم ندارد. با انجام تغییرات لازم، تقریباً هر چیز مهمی که بتوان درباره نمایشنامه گفت درباره داستان هم می‌توان گفت. احتمالاً بیشتر از همه در سرعت با هم فرق می‌کنند؛ داستان نویس می‌تواند عمل خود را به شیوه‌ای فارغ‌تر بسط و گسترش دهد. برای مثال، بخش اعظم فصل دهم پارک منسفیلد^۱ نوشته جین استین مکالمه‌ای است با حداقل هدایت از سوی مؤلف. این بخش یکی از مهم‌ترین صحنه‌های کتاب است، که در آن رابطه آقای کراوفورد با خواهران برترام (کل ماجراهای کلید معانی ضمنی بسیار مهمی دارد، که به شیوه‌ای یکسره دراماتیک، بدون هیچ اعلام حضوری از جانب داستان نویس امکان ظهور یافته) و تأثیر کشش رو به افزایش ادموند به مری کراوفورد بر فانی، همچنین بر خود ادموند، غیر مستقیم توضیح داده می‌شود. طنزهای این بخش اصلاً ربطی به لحن ندارند. مکالمه (که در نسخه من تقریباً چهار صفحه کامل است) یکسره طبیعی و "درست" است – نمی‌توانست طور

دیگری باشد. معهذا در این که برای حفظ توجه تماشاچیان تئاتر کافی باشد تردید هست. این قطعه فاقد سرعت، تمرکز، و تحرک است. به همین روال، هرچند عصر نابهنگار، نوشتۀ جیمز، بیشتر از گفتگو شکل گرفته، نمی‌توان تصور کرد که با موفقیت اجرا شود. (توجه به این نکته جالب است که اقتباسی تلویزیونی از تصویر یک زن^۱ جیمز، که بسیار به دیالوگ جیمز و فادر مانده بود، موفقیت قابل توجهی کسب کرد، حال آنکه خود جیمز در نمایشنامه نویسی به زاری شکست خورد.)

پس، کارکرد دراماتیک مکالمه در داستان و درام به نوعی با هم فرق می‌کند. اما البته درام یک داستان خیلی هم متکی بر مکالمه نیست، و داستان نویس می‌تواند صحنه‌ای فوق العاده دراماتیک و در عین حال فاقد مکالمه بیافریند. در فصل چهارم رنگین کمان^۲، نوشتۀ دی. اچ. لاورنس، صحنه‌ای، با تأثیری پیچیده و قوی، بین اتنا و ویل برانگون هست، که در نور مهتاب جو صحرایی بافه می‌کنند.

با هم کار می‌کردند، می‌آمدند و می‌رفتند، به آهنگی، که حرکت پاهای بدن‌هاشان را همساز می‌کرد. زن جو بافه می‌کرد، دسته بافه را از زمین بر می‌داشت، رویش را به سمت تاریکی آنجاکه مرد بود برمی‌گرداند، و با بار خود مزرعه در و شده را طی می‌کرد. زن مکث می‌کرد، بافه‌ها را به زمین می‌گذاشت، صدای خش خش و جیر جیر به هم آمیختن جو صحرایی بر می‌خاست، مرد نزدیک می‌شد، وزن می‌باشد دوباره باز گردد. و ماه فروزان سینه باز زن را در معرض تماشا می‌گذاشت، باعث می‌شد که او خیز و افتی موج سان بیابد.

1. *Portrait of a Lady*

2. *Rainbow* (p. 122 in the Penguin edition)

مرد یک نفس کار می‌کرد، غرقه، همچون ماکویی که به چپ و راست رود
در امتداد تکه زمین پاک شده از غله می‌رفت و می‌آمد، مارپیچ از میان
خط دراز بافه‌های انبوه شده می‌گذشت، هر بار به درختان در سایه مانده
نزدیک‌تر می‌شد، تا بافه‌های خود وزن را به هم دوزد.

و همواره، قبل از آنکه مرد برسد زن رفته بود. وقتی مرد می‌آمد، زن دور
می‌شد، وقتی مرد دور می‌شد، زن می‌آمد. یعنی هیچوقت به هم
نمی‌رسیدند؟

تأثیر کل این قطعه، در حالی که ویل سعی می‌کند، با افزایش سرعت خود،
به هم نزدیک شوند، تنش دراماتیک فزاینده است. این یک درام آیینی
کاملاً بدون حرف است، در متنی که هر جزء آن معنی دارد، و تأثیر آن مرا
به یاد شرح آیین‌های دراماتیک ابتدایی می‌اندازد؛ نوعی حس قدرت و
راز زندگی که هیچ قاعده‌بندی مجردی نخواهد توانست جایگزین
مناسبی برای آن شود. باید تأکید کرد که این یک اثر ادبی توصیفی یا
روایی نیست؛ اگر چه به یک معنا، با تعلق داشتن به "گذشته مجازی"
سوزان لنگر تمامی بلاواسطگی رویدادی عینی را داراست، چنانکه گویی
در برابر ما به وقوع پیوسته است. احتمالاً نزدیکترین چیز در این ردیف که
می‌توان روی صحنه امروزی دید باله است.

دو

داستان "جانشین" درام نشده است، جز به این مفهوم که به عنوان
مردم‌پسندترین شکل ادبی جای آن را گرفته است. شکی نیست که
داستان از درام تکامل یافت، عمدتاً به عنوان یکی از نتایج تغییرات
اجتماعی که با قشریندی اجتماعی تدریجی مخاطبان در قرن هفدهم

شروع شد، و با ظهور تدریجی امکانات زندگی خصوصی مدرن در قرن هجدهم ادامه یافت. این شکلی است که از هر چیز ممکن در تئاتر انعطاف‌پذیرتر و پر تنوع‌تر است، و اکثر نویسندهای قرن گذشته ترجیح داده‌اند خود را از طریق آن بیان کنند.

اما این واقعیت که تئاتر نه تنها به حیات خود ادامه داده بلکه تا حدودی حیات مجدد یافته است توضیحات اجتماعی دارد. درام اساساً متکی بر تشریک مساعی است: از یک سو تشریک مساعی بین نمایشنامه نویس و بازیگران؛ از سوی دیگر بین خود بازیگران؛ و بین بازیگران و تماشاچیان. (نک یادداشت ه، ص ۱۳۲) فعالیتی است به یک معنا بسیار گسترده‌تر از خواندن یک داستان و، هرچند برای مدتی کوتاه، احساسی که می‌آفریند شاید نزدیکترین تجربه به یک مناسک مشترک است که مردم این زمانه می‌توانند داشته باشند. تئاتر پیوند ما را با درام بزرگ گذشته زنده نگه می‌دارد، و سرانجام امکان به وجود آمدن یک درام بزرگ در آینده را باز می‌گذارد. اما از میان همه هنرها درام انعطاف‌پذیرترین و آسیب‌پذیرترین آنهاست و در معرض انواع فشارهای عوامی‌گری است، ضرورت اقتصادی مستقیم‌تر از همه بر آن تأثیر می‌گذارد و سلیقه‌های فاسد و باب روز آسانتر از همه سرکوبش می‌کنند. عمدترين نمایشنامه نویسان مانند ایبسن بتدریج و با اینکه تئاتر تنها وسیله بیان هنرشنان بود از آن بیگانه شده بودند. بدون شک تلاش برای تبدیل دوباره تئاتر به وسیله‌ای برای ظریف‌ترین و ژرف‌ترین بیان ادبی کماکان دنبال خواهد شد، اما احتمال موقیت همچنان به طرزی هولناک کم خواهد بود. می‌توان تنها آن کسانی را ستود که رضایت‌مندی‌های نازل‌تر (اگرچه پر منفعت‌تر) را که تئاتر می‌تواند فراهم آورد، به ریشخند می‌گیرند و در این تلاش پایمردی می‌کنند.

یادداشت الف: حسن تناسب

احتمالاً برای ابقاء "حسن تناسب" به عنوان یک اصطلاح زنده انتقادی خیلی دیر شده، که جای تأسف است. مساوات با نقد نوکلاسیک که همه چیز را طبقه بندی می‌کند گره خورده است، و با تأکید آن بر اینکه هر اثر ادبی به یک "نوع" خاص تعلق دارد، باید تابع قواعد عامی باشد که در مورد آن "نوع" کاربرد می‌یابد. همچنین به عصری تعلق دارد که در آن حس اجتماعی "حسن تناسب" هنوز بسیار قوی بود. تاریخ تئاتر فرانسه سرشار از مواردی است که در آن جمع مخاطب نارضایتی خود را از آنچه که تخطی از حسن تناسب انگاشته ابراز کرده است، مثل شب اول معروف هرنانی¹ نوشته هوگو². اما، برداشت رماتیک از حسن تناسب که آن را سدی در مقابل الهامات می‌داند کاملاً گمراه‌کننده است، و احتمالاً ریشه این برداشت را باید در تصور قرن نوزدهمی از شکسپیر چون نابغه‌ای با الهامات طبیعی ("نفمه بکر طبیعت") که به طرزی معجزآسا از "قواعد هنر" معاف است جستجو کرد.

به یک معنا، هر نمایشنامه‌ای تا حدودی صرفاً با نشان دادن عرف و آدابی که باید در چارچوب شان مورد داوری قرار گیرد، تا حدودی هم با قرار دادن خود در رابطه‌ای ویژه با سایر نمایشنامه‌ها، حسن تناسب خود

1. Hernani

2. Victor Hugo

را تعیین می‌کند. (تا ما بعد از یک ربع ساعت در تئاتر بگوییم، "آه، این یک فارس است.") از راه شکاف ایجاد کردن در قواعد مساوات، یا از راه در تردید گذاشتن جمع مخاطب در مورد اینکه شاهد چه نوع نمایشنامه‌ای است - مثل "تأکید کردن روی شکاف‌ها" می‌توان تأثیرات دراماتیک خاصی ایجاد کرد. اما این تأثیرات به هر حال بر یک برداشت خاص از حسن تناسب متکی است؛ در جهانی بدون تئاتری که از نوع پوچی نباشد تئاتر پوچی نمی‌تواند به وجود بیاید، و اگر ما یک برداشت کلی از اینکه کمدی چیست نمی‌داشتمیم "کمدی سیاه" اصطلاحی بی‌معنا بود. اگر جهان همانقدر پوچ بود که نظریه‌پردازان پوچی مدعی‌اند، به وجود آمدن تئاتر پوچی غیر ممکن می‌شد.

یادداشت ب: سرنوشت

قطعه نقل شده (نک ص ۴۵) چنین ادامه می‌یابد: "سرنوشت این است. در بحث درباره درام نمی‌توان از مفاهیمی مانند "تقدیر" و "سرنوشت" اجتناب کرد، چرا که، بخصوص وقتی تراژدی مورد نظر باشد، این مفاهیم ممکن است باعث انواع کج فهمی‌ها شوند. برای مثال، سوزان لنگر در ادامه حرف‌های قبلی اش می‌گوید: "البته، سرنوشت همواره پدیده‌ای مجازی است – در سرمای واقعیت چنین چیزی وجود ندارد." در اینجا "سرمای واقعیت" و "چیز" مسئله را کاملاً مبهم می‌کنند، همان‌کاری که فکر می‌کنم "پدیده" بکند. سرنوشت یک شیوهٔ دریافت است، و ما در پیوند با زندگی واقعی (که پر از واقعیت‌هایی با هر درجه حرارتی است) از آن صحبت می‌کنیم. ممکن است رشته واقعیت‌هایی یکسان مشاهده‌گری را به صحبت از سرنوشت بکشاند، حال آنکه دیگری ممکن است این فکر را خوار بشمارد. تفاوت میان این دو در مفهوم، یا عدم مفهومی، خواهد بود که برای مشاهدات خود قائل شده‌اند، و مشاهده‌گر اولی به یک تناسب یا درستی خاص در حاصل وقایع اشاره داشته است. وقتی دان به دلدارش می‌گوید:

اگر به عمر خود هیچ زیبایی دیدم
که خواستم، و به دست آوردم، و جز رؤیای تو بوده باشد

او با دقت و قوتی بیشتر در حال بیان این احساس عشق است که آنها "قسمت" هم بوده‌اند. او نمی‌گوید که از قبل می‌دانسته، یا باید می‌دانسته، که وضع از این قرار خواهد بود. در زندگی مفهوم سرنوشت اجباراً مربوط به گذشته است. اما در درام، از آنجاکه همه چیز در مقابل ما نهاده شده تا فهمیده شود، ایجاد تمایز میان آنچه اتفاق می‌افتد و مفهومی که ما به آن می‌دهیم غیر ممکن است، زیرا آنچه اتفاق می‌افتد برای هریک از ما همان مفهومی است که به آن می‌دهیم. مفهوم سرنوشت صرفاً مربوط به گذشته نیست چون ما می‌دانیم که شاهد یک عمل کامل هستیم، و تصور ما از اینکه آن عمل کامل چه خواهد بود (یا شاید هست) رفته رفته شکل می‌گیرد. معنی "جبر" در درام این است؛ منظور از احساس کردن تناسب یک فرجام خاص این نیست که باور کنیم احتمالاً هیچ چیز دیگری نمی‌توانسته است اتفاق افتد – لیر که در صحنهٔ توفان قرار گرفت ممکن بود بمیرد، و این احتمال نیز بخشی است از آنچه ما از عمل نتیجه می‌گیریم.

البته، ممکن است شخصیت‌های نمایشنامه از تقدیر یا سرنوشت صحبت کنند، و این به بخشی از درک ما از آنها و جهان آنها تبدیل شود. این امر بخصوص در مورد احساس دلشوره در تراژدی‌های یونانی صادق است. از سوی دیگر، وقتی از پایان رومئو و ژولیت به آن نگاه کنیم، شاید کلمات رومئو در پایان پردهٔ اول، صحنهٔ چهارم به یادمان بیاید.

... ذهنم بیمناک از آن است که مبادا
پیامدی معلق مانده در میان ستارگان،
به تلخی آغاز کند دیدار هراسناک خود را
با این سرمستی‌های شبانه، و به سر آرد مهلت

یک عمر به زاری مانده در سینه مرا،
با مرگی نابهنه‌گام به توانی رذیلانه

می‌شد گفت که این کاملاً با رومثوی افسرده‌ای که عاشق دلخسته رزالین است جور در می‌آید، اما این حرف‌ها را با عبارت "یک زوج عاشق ناکام" در دیباچه ربط دادن، و سخنان رومثو را اخطاری قبلی شمردن به ما چندان کمکی در مفهوم بخشیدن به فرجام نمایشنامه نمی‌کند. ممکن است درباره نقش این سخنان در نمایشنامه استدلال کنیم، و می‌توانیم نتیجه بگیریم که این اشاره‌ای است عمدتاً ناشیانه از سوی شکسپیر، کوششی برای اینکه بعده مطابق با عرف تراژیک به رقت‌انگیزی صحنه پایانی، که در واقع نتیجه تصادف و بی‌دقشی محض است، داده شود. از سوی دیگر، وقتی لیدی مکبٹ در پرده اول، صحنه پنجم به شوهر می‌گوید:

نامه‌ات مرا کشاند به فراسوی
این لحظه بی خبری، و اینک آینده را
به روشنی احساس می‌کنم،

او مسلماً احساسش را مبنی بر اینکه شاه شدن مکبٹ حکم تقدیر است بیان می‌کند، اما این احساس از عزم او جداگیر ناپذیر است. لیک آینده‌ای که نمایشنامه در بر دارد چیزی به مراتب مخفوف تراز آن است که او تصور می‌کند، و درک ما از سرنوشتی که در نمایشنامه در کار است باعث می‌شود که این سطور طعنی هولناک پیدا کنند. این حس از سرنوشت طعن نهایی درام بزرگ است، و شخصیت‌ها هرگز کاملاً در آن سهیم نشده‌اند.

یادداشت ج: عمل، پیرنگ و ساختار

هر سه این اصطلاح‌ها به انواع شیوه‌های گیج‌کننده به کار رفته‌اند که بحث درباره‌شان در اینجا ممکن نیست. البته "عمل" (action) مبهم است، و باید مشتمل باشد بر آنچه عملاً در هر زمان مشخص در نمایشنامه رخ می‌دهد. اما در ضمن کل نمایشنامه هم هست، یعنی آن چیزی که هر لحظه، موقعیت یا صحبت مشخص برای اینکه کاملاً فهمیده شود باید با آن مرتبط گردد. ندیده گرفتن کلیت "عمل" بررسی آن روابط را با مخاطرات زیادی همراه می‌کند. "عمل" یعنی فهم کامل کل توسط ما، و نمی‌تواند جدا از آن فهم وجود داشته باشد؛ بخصوص آنگاه از این امر با خبر می‌شویم که "درستی" بخشی خاص را احساس می‌کنیم.

تلاش‌های بسیاری برای تمیز قائل شدن میان "عمل" و "پیرنگ" (plot) صورت گرفته، که برخی را من نمی‌فهمم. اما به نظر می‌رسد که پیرنگ در اصطلاح عرف برای نشان دادن شرحی متوالی از وقایع نمایشنامه (یا داستان) که تا جای ممکن از معنای آن وقایع منتزع شده باشد بکار می‌رود. (می‌توان "پیرنگ" یک نمایشنامه بزرگ را بسیار وفادارانه و با وجود آن به طرزی مضحك بازگو کرد؛ "مقابله"‌ای را که در آن جناب برنارد مایلز همین کار را با هملت کرد به یاد می‌آورم). من هیچ دلیل موجه‌ی برای به هم ریختن کاربردی که قبول عام یافته نمی‌بینم،

گرچه بدون تردید کسانی هم هستند که به پیروی از ارسطو با این دیدگاه مخالفت خواهند کرد. حکم ارسطو که پیرنگ "روح" درام است به یقین یکی از موارد استفاده از "پیرنگ" در جایی است که من "عمل" را به کار می‌برم.

"ساختار" با وضوح بیشتری زیر عنوان عام فنون قرار می‌گیرد، و ارجاع دادن آن به ابزار مشخصی است که نمایشنامه‌نویس به کمک آنها بخش‌های نمایشنامه را به هم و به کل ربط می‌دهد، و آنچه را که برای عمل مرکزی‌ترین است در کانون توجه مانگه می‌دارد.

یادداشت د: هزلیت و کیتس

هزلیت، در سومین جلسه سخنرانی‌هایی درباره شاعران انگلیسی^۱، درباره شکسپیر این طور گفت:

ویژگی تکان دهنده ذهن شکسپیر خصلت عام آن بود، یعنی قدرت ارتباط برقرارکردن با همه اذهان دیگر – چندان که حاوی یک جهان اندیشه و احساس بود، و هیچ گونه گرایش خاص، یا مزیتی انحصاری بیش از گرایشها و مزیتهای دیگر نداشت. او درست مانند هر آدم دیگری بود، جز اینکه شبیه همه آدمهای دیگر بود. حداقل خودپسندی ممکن را داشت. او فی نفسه هیچ بود؛ اما همه آن چیزی بود که دیگران بودند، یا ممکن بود بشوند... فقط کافی بود به چیزی فکر کند تا به همان چیز، با همه کم و کیف مربوط به آن، تبدیل شود.

او، از سوی دیگر، در وصف وردزورث می‌نویسد:

أنواع تضادهای غرضی و فردي، مانند قطرات آب رودخانهای که در اقیانوس گم می‌شود، در یک جریان بی وقفه احساس گم گشته‌اندا یک

1. *Lectures on the English Poets*

خودبینی شدید روشنفکرانه همه چیز را می‌بلعد... اما قصد و گرایش ذهنی آقای وردزورث آشکارا ضد دراماتیک است.^۱

تمایزی که هزلیت در اینجا قائل می‌شود جالب است و تا نقطه‌ای هم معتبر، اگر چه در پایان ما را با همان نوع مشکلاتی مواجه می‌کند که تی. اس. الیوت در سنت واستعداد فردی^۲ هنگام تمایز قائل شدن میان "انسانی" که رنج می‌برد و ذهنی که می‌آفریند" بر می‌انگیزد، مشکلاتی که در شرح اف. ار. لویس بر اصول نقد الیوت در آناکارنینا و تبعات دیگر^۳ مورد بحث قرار گرفته‌اند. (بخصوص نک صص ۸۱-۱۷۸)

تمایزی که هزلیت قائل شد، و بخصوص عبارت "قابلیت منفی"، از طریق نامه‌های کیتس یکجا بر نقد مدرن تأثیر نهاد. به این ترتیب کیتس خصلتی را مشخص می‌کند "که شکسپیر چنان به وفور داشت" و به آدمی امکان می‌دهد که بتواند "بدون ذره‌ای جستجوی آزارنده به دنبال واقعیت و خردۀ دچار دودلی، راز، و تردید باشد...". او، در یکی از نامه‌های بعدی می‌نویسد:

اما در مورد خود صفت شاعری، (منظورم آن نوعش است که من، اگر چیزی به حساب آیم، سهمی از آن می‌برم؛ آن نوع متمایز از جلال و جبروت وردزورثی یا خودپسندانه؛ که به خودی خود هر چیزی هست و هیچ چیزی نیست) خودش نیست - هیچ خودی ندارد - همه و هیچ است - هیچ خصلتی ندارد - از نور و تاریکی متلذذ می‌گردد؛ زندگی را، خوب یا بد، پست یا والا، غنی یا فقیر، حقیر یا متعالی، تاعمقش احساس

1. *Observations on Mr Wordsworth's Poem "The Excursion"*

2. *Tradition and the Individual Talent*

3. *"Anna Karenina" and other Essays*

می‌کند - نصیح گرفتن یک یا گو در ذهنش همان قدر شوق و شعف دارد که یک ایموژن... یک شاعر غیر شاعرانه ترین چیز موجود در هستی است؛ زیرا او هیچ هویتی ندارد - او بی وقفه در کار شکل [دادن؟] است - و پر کردن کالبدی دیگر...^۱

این خصلت غیر خود پسندانه و، به مفهوم هزلیتی، دراماتیک را کیتس با ظرفیت خودش برای انتقال احساس خلاق، که در شعر او به طرزی چشمگیر ظهر می‌یابد، همسان می‌پنداشت. شایسته ذکر است که شب سن آگنر^۲ تقریباً به طور کامل بر اساس قواعد دراماتیک نصیح یافت و اجرا شد.

۱. نامه به Richard Woodhouse ۲۷ اکتبر ۱۸۱۸.

2. *The Eve of St Agnes*

یادداشت ه: تشریک مساعی

درام بیش از هر شکل ادبی دیگری مبتنی بر تشریک مساعی است. اما باید میان تشریک مساعی و مشارکت تمایزی دقیق قائل شد. همه هنرها یک فاصله معین را با ناظر حفظ می‌کنند، و این واقعیت که ما خیلی شدید جذب درام می‌شویم حفظ آن فاصله را مهمتر می‌کند، نه بی‌اهمیت‌تر. "مشارکت حضار"، "تئاتر مجموع"^۱ یا هر قاعدة مشابه دیگر متضمن ابطال آن فاصله است، که مخرب درام است. مسلماً درام ریشه در مناسک کهن داشت، که مبتنی بر مشارکت است، اما تا وقتی که نمایشنامه و تماشاچیان کاملاً از هم جدا نشدند درام به ظهور نرسید. (فوتبال نیز ریشه در مناسک دارد، اما تماشاچیانی را که مایل به شرکت در آن باشند فوراً از زمین بیرون می‌کنند). تناقض اینجا است که برای ورود به دنیا و عمل نمایشنامه باید بیرون از آن باقی ماند، و هر دعوتی برای "ملحق شدن به آن" تمامیت این جهان و عمل را از بین می‌برد. برغم هر شکلی که صحته داشته باشد، و هر طور که تماشاچیان را در مقابل یا دور آن جای دهند این امر اعتبار خود را حفظ می‌کند. "تئاتر مجموع" شاید جالب، هیجان‌انگیز، یا حتی درمانگر باشد؛ شاید یک نیاز حقیقی جامعه را تحقق بخشد؛ اما درام نیست.

۱ total theatre به نقل از فرهنگ اندیشه نو، ص ۲۳۴، ویراستارع، پاشانی، انتشارات مازیار، تهران ۱۳۶۹ م.

کتابشناسی

یک

انواع ترجمه‌های Poetics ارسطو، شامل نافذترین بحث‌ها درباره درام، موجود است؛ ظاهراً ترجمة Bywater (اکسفورد، ۱۹۰۹) از همه معتبرتر ارزیابی شده. ترجمه و تفسیری مفصل‌تر را می‌توان در S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (London, 1895) پیدا کرد، که کوششی جالب توجه برای برگرداندن این اثر به زبان نقد قرن هجدهم است. ترجمه‌ای از T. S. Dorsch چاپ پنگوئن، در مجموعه Classical Literary Criticism (1965) موجود است. خلاصه‌های مفیدی نیز از تأثیرات ارسطو بر نظریه دراماتیک عصر نوزایی در دو کتاب

J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance* (New York, rev. ed, 1908)

J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism: The Renaissance* (London, 1947)
می‌توان یافت.

نوشته درایدن، که همراه با سایر تبعات او در دو جلد Of Dramatic Poesy (Everyman edition, London, 1962)

Corneille, *Writings on the Theatre* (ed. H. T. Barnwell, Oxford, 1965)

اهمیت تاریخی زیادی دارد. دو مجموعه کاملاً مناسب نقد جانسن بر شکسپیر موجود است:

Johnson on Shakespeare (ed. W. Raleigh, Oxford, 1908)

Dr Johnson on Shakespeare (ed. W. K. Wimsatt, Penguin edn, Harmondsworth, 1968)

مشخصات Literaria Biographia کالریج، که فصل پانزدهم آن بخصوص خیلی جالب است، از اینقرار است:

Everyman Library (ed. G. Watson, London, 1956)

همچنین کتاب دیگر او

Shakespearean Criticism (2 vol, ed. T. M. Raysor, London, 1960)

Coleridge on Shakespeare (ed. T. Hawkes, Harmondsworth, 1959) بعلاوه کتاب نیز موجود است.

آن تبعات هزلیت که در یادداشت دنیل شد در جلد ۴ و ۵ مجموعه آثار او آمده کامل هزلیت را می‌توان در فصل دهم ("قابلیت منفی") است و بحثی درباره دین کیتس به W. J. Bate, *John Keats* (Oxford, 1930) ۱۹۶۴ یافت. دیباچه ارنولد *English Poems* بر چاپ ۱۸۵۳ اشعار (Poems) خودش در غالب نسخه‌های جدید انگلیسی یافت می‌شود، و در مجموعه آثار کلاسیک جهان: *English Critical Essays (Nineteenth Century)* (Oxford, 1916)

زیر عنوان

"On the Choice of Subject in Poetry"

آمده است. جستارهای تی. اس. الیوت در *Selected Essays* (London, 1932) در زمینه درام و شعر قرن هفدهم از اهمیت ویژه برخوردارند.

آن نوشته‌های اف. ار. لویس که تأثیری خاص بر این مبحث دارند "عبارت‌اند از: فصل نخست

Revaluation (London, 1936; Penguin edn., Harmondsworth, 1946)

"Johnson and Augustanism", "Johnson as Poet" and *Tragedy and The medium* در *The Common Pursuit* (London, 1952)

"T. S. Eliot as Critic", "Johnson as Critic"

"*Anna Karenina*" and other Essays (London, 1967) در

در Eliot's "Axe to Grind" and "the Nature of Great Criticism"

English Literature in Our Time and the Universities (London, 1969)

"Judgement and Analysis: Notes in the Analysis of Poetry"

A Selection from "Scrutiny" (Cambridge, 1968) در

"Antony and Cleopatra", "All for Love", *Scrutiny*, Vol. v, No.2 (1936)

نسخه‌هایی از این دو را می‌توان در *The Living Principle* دکتر لویس یافت. کتاب دی. دبليو. هاردينگ به نام

Experience into Words (London, 1963)

Literary Criticism: a Short History (New York, 1957)

نوشته W. K. Wimsatt و Cleanth Brooks خالی از حسن نیست، گرچه "دیدگاه" امریکایی است، و در برخی موارد گمراه کننده.

دو

کتاب H. Granville به نام *Preface to Shakespeare* در دو جلد (لندن، ۱۹۵۸) موقعيت آميزترین تلاش ماندگار در جهت بررسی نمايشنامه‌های شکسپیر در پرتو اطلاعات دقين از تئاتر زمان وی و تجربه قابل توجه خود نويسنده در زمينه تئاتر است. مطالعه G. Wilson Knight، مهمترین منتقد شکسپيری عصر خود، حائز اهميت است، بخصوص *The Wheel of Fire* (rev.edn,London,1949;University Paperback edn,London, 1960) *Principles of Shakespearean Production* (London, 1964; enlarged edition as *Shakespearean Production*, London, 1968).

مقاييسه نگرش او به شکسپير با اثر A. C. Bradley به نام *Shakespeare Tragedy* (London, 1904; Paperback edn, 1905)

سودمند است، و همین طور نيز نگرش L. C. Knights در كتاب "How Many Children Had Lady Macbeth?"

كه در (Explorations (London, 1964; Penguin edn., Harmondsworth, 1964) چاپ شده. اين آخرین جستار مشتمل است بر شرح مفيد مختصری از شكل گرفتن شبوه تحليل شخصيت در نقد های شکسپيری. دو بررسی جالب مدرن ديگر درباره جاپگاه "شخصيت در نقد شکسپيری عبارتند از:

A. B. Sewell, *Character and Society in Shakespeare* (Oxford, 1951).

J. I. M. Stewart, *Character and Motive in Shakespeare* (London, 1949)

بخش نخست كتاب

Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy (Cambridge, 1935)

نوشتة M. C. Bradbrook مقدمه‌ای مفيد بر عرف و آداب تئاتر در عصر شکسپير است، و *Endeavours of Art* (Madison, Wis., 1954)

نوشتة Madeleine Doran کوششی است برای ربط دادن نظریه و عمل درام الیزابتی و جيمزی که در عین محققه‌انه بودن شورانگیز است.

سه

هوشمندترین منتقد درام معاصر در زمينه تئاتر اريک بنتلي است، که می‌توان همه کتاب‌هايش را توصيه کرد. (The Life of Drama (London, 1965) مسلماً انگيزه‌دهنده‌ترین کار فعلًا موجود در حوزه نظریه درام است. كتاب H. Granville Barker به نام *On Dramatic Method* (London, 1931; republished, London, 1960)

مقدمه‌ای است مختصر و درخشان، همچنین

The Frontiers of Drama (London, 1945; paperback edn.,1964)

نوشته *The Theatre and Dramatic Theory* (London, 1962) و Una Ellis - Fermor نوشته Allardyce Nicoll دو اثر مهم با نگرشی عمدتاً فلسفی Suzanne K. Langer نوشته *Feeling and Form* (London, 1953) که فصل ۱۷ آن اهمیت خاصی دارد، و R. Peacock کار *The Art of Drama* (London, 1957) است. *Perspectives on Drama*, edited by J. L. Calenderwood and H. E. Tolliver (Oxford, 1968) مجموعه‌ای مفید، اگرچه پراکنده، درباره درام از نقطه نظرهای بیشمار فراهم می‌آورد. کتاب مذبور مشتمل است بر بهترین فصل *Feeling and Form* و جستارهای دلالت‌گری به فلم Henri Ghéon دربار *Fredrich Dürrenmatt* در باب "The Condition of Dramatic Art" "Problems of the Theatre" و به قلم W. B. Yeats، به همان میزان که شاعر بزرگی بود، دانش عظیمی هم از تئاتر داشت، و بسیاری از تأملات او در این زمینه را می‌توان در مجموعه مقالاتش تحت عنوان *Explorations* (London, 1962) یافت.

چهار

کتاب‌های بسیاری درباره جنبه‌های عملی تئاتر، و تاریخ تئاتر، نوشته شده که غالب آنها تأثیر چندانی بر تئاتر دراماتیک ندارد. مجموعه اریک بتلی *The Theory of the Modern Stage* (Penguin edn., Harmondsworth, 1968) مقدمه‌ای است مفید بر انواع نظریه‌های درام رایج که در صد ساله اخیر منشأ تأثیر بوده‌اند، و کتاب N. Marshall به نام *The Producer and the Play* (London, 1957)، عمدتاً در همین زمینه، شرحی است هوشمندانه و خواندنی از ظهور تهیه کننده همچون شخصیتی مهم در زندگی تئاتر. Allardyce Nicoll، *World Drama* (London, 1949) فوق العاده جامع است، و Bamber Gascoigne، *World Theatre* (London, 1968) عالی‌اش توصیه کرد.

از نقد انتشار یافته اجرایی که ندیده‌ایم چندان چیزی نخواهیم آموخت، اما مجموعه‌هایی مفید در زمینه بررسی آثار تئاتری به قلم جرج برناردشاو در *Our Theatre in the Nineties*, (3 vols, London, 1932)

و به قلم هنری جیمز در *The Scenic Art* (London, 1949) می‌توان یافت. بعلاوه، منتخب از (ed. E. Wilson, Harmondsworth, 1969) *Shaw on Shakespeare* نیز موجود است. بدیهی است که بهترین طریق آموختن درباره درام خواندن آثار درام نویسان بزرگ، و دیدن نمایشنامه‌های آنها در روی صحنه به بیشترین تعداد ممکن است.

واژه‌نامه

pastoral	شبانی	ritual	آیینی، مناسک
character	شخصیت	presentment	ارائه
wit	شوخ طبیعی	metaphore	استعاره
irony	طعن	concrete	انضمامی
satire	طنز	motif	بن‌مایه
action	عمل	immediacy	بی‌واسطه‌گی
surprise	غافلگیری	plot	پرنسپ
farce	فارس، مضحکه	catharsis	ترزکیه
tone	لحن	collaboration	تشریک مساعی
setting, context	متن	suspense	تعليق
conceit, theme	مضمون	monologue	تک‌گفتار
idea	مفهوم ذهنی	tension	تنش
situation	موقعیت	illusion	توهم
play	نمایش	decorum	حسن تناسب
response	واکنش	function	خویشکاری
collaboration	همدستی	novel	داستان، رمان

نمایه

- آردن، جان ۹۸، ۹۹
 آنگاه که مامردگان بروخیزیم ۱۸
 هر طور که میل شاست ۶۲، ۴۳، ۴۱
 ادم بید ۱۱۴
 ادیپ شاه ۵۰
 ادیسن ۱۴
 ارزشیابی مجدد ۲۶
 ارسسطو ۱۵، ۱۰۱، ۲۵، ۲۴
 ارنولد، متیو ۱۰۵، ۱۰۱، ۶
 اسپنسر، ادموند ۱۱۲
 اسپینوزا ۱۰۶
 استاد معمار ۶۵، ۵۶، ۴۸، ۱۸
 استین، جین ۱۱۸، ۵۷
 اشعار ۱۰۴
 اشیل ۱۱۴، ۵۴
 اصول نقد ادبی ۴۶
 اگاممنون ۶۵
 السست ۴۴
 ال گرکو ۴۶
 الیوت، تی. اس. ۱۱۷، ۱۳۰، ۵، ۱۰۱، ۱۰۷
 الیوت، جرج ۱۱۴
 اناکاریننا و تبعات دیگر ۱۳۰
 انقامجو ۱۹
 انтонی و کلثوباترا ۸۳
 ایسن، هنریک ۱۸-۱۶، ۴۰، ۴۸، ۴۹
 باتلر، سیویل ۸۸
 باع آبالو ۵۴
 باپرون، لرد جرج گوردون ۱۰۰
 بتھرون، لوڈویک فن ۷۹
 برادلی، ای. سی. سی. ۷۸، ۷۲، ۹۸
 براونینگ، رابرت ۱۰۱
 برشت، برتوولد ۶۱
 بروکر ۵
 بلیک، ویلیام ۸۵، ۸۹
 بنتلی، اریک ۳۷، ۷۰، ۷۱
 به قصد غلبه تمکین می کند ۶۰، ۶۱
 پارک منسفیلد ۱۱۸
 پاؤند، ازرا ۱۰۶
 پلاوتوس ۷۵
 پوپ، الگزاندر ۲۸، ۳۰
 پیتر، والتر هوراشیو ۱۱۲
 پیراندللو، لوییجی ۹۹
 تاجر و نیزی ۵۴
 تذکرہ ادبی ۱۰۲
 تراژدی اسپانیابی ۳۶
 تراژدی شکسپیری ۶۸

- روسرولم ۱۸
 رومتو و زولیت ۱۲۵، ۵۱
 ریچاردز ای. ای. ۴۶
 ریچارد سوم ۳۷
 زنان از زنان حذر کنید ۱۹
 زندگی نامه ۱۴
 سرزمین هوز ۱۰۶
 سنت واستعداد فردی ۱۳۰
 سوفوکل ۵۴، ۵۰
 سه خواهر ۵۵
 سیدنی، سرفیلیپ ۱۶
 سیلاس مارنر ۱۱۵
 شاو، برنارد ۹۱
 شاه لیر، لیر ۶۶، ۵۶، ۵۳
 شب دوازدهم ۵۴
 شب من آگنر ۱۳۱
 شکسپیر، ویلیام ۱۹، ۱۷، ۱۶، ۱۴، ۸، ۶، ۷۱-۶۷، ۵۹، ۵۳-۵۰، ۴۳، ۴۱، ۳۷
 ۱۰۵-۱۰۰، ۹۶، ۹۲، ۹۱، ۸۷، ۷۸
 ۱۳۰، ۱۲۹، ۱۲۶، ۱۲۲، ۱۰۸، ۱۰۷
 شلی، پرسی ب. ۱۱۲، ۱۱۰، ۱۰۰
 شیطان سفید ۵۲
 طلوع خورشید ۳۸، ۳۰
 طوق ۳۳، ۳۱
 عصر نابهنجار ۱۱۹، ۱۱۵
 غرور و تعصب ۵۷
 فن شعر ۲۴
 فیلدینگ، هنری ۱۱۷
 قصه زستان ۱۱۵، ۵۱
 کاتو ۱۴
 کالریچ، اس. تی. ۱۰۲-۱۰۰، ۸۹، ۲۰
 ۱۰۶، ۱۰۵، ۱۰۳
 کرنی، بی بی ۴۸
 تزانه‌های تجربه ۸۹
 ترتف ۴۹، ۴۸
 تصویر یک زن ۱۱۹
 تیسن، لرد الفرد ۱۱۲، ۱۰۱
 تورنور، سیریل ۲۰، ۱۹
 جانسن، بن ۸۱، ۶۲، ۶۱، ۴۳-۴۱، ۲۰
 ۱۱۵، ۱۰۰
 جانسن، سمیوئل ۴، ۲۰، ۱۶-۱۴، ۸، ۶، ۴، ۱۰۵، ۱۰۱، ۹۲، ۵۹، ۵۳، ۲۵، ۲۱
 ۱۰۸، ۱۰۷
 جانسن و تهدیب ادبیات ملی ۱۰۸
 جویس، جیمز ۱۰۱
 جیمز، هنری ۱۱۹، ۱۱۵
 چاپلین، چارلز ۴۷
 چاوسر ۴
 چخوف، انتوان ۵۵، ۵۴، ۴۷
 خانه عروسک ۱۸
 خسیس ۷۵
 خمره طلا ۷۵
 داستان زستان ۵۱
 دان، جان ۴، ۳۴، ۳۳، ۳۱، ۳۰، ۲۹، ۲۶
 ۱۲۴، ۱۰۶، ۱۰۵، ۴۱، ۳۹، ۳۸
 داوری و تحلیل: یادداشت‌هایی در تحلیل
 شعر ۱۱۰
 درایدن، جان ۱۱۲، ۹۲، ۲۷، ۱۵-۱۳
 دمدمی مزاج ۵۴، ۱۹
 دوفو، دنیل ۱۱۷
 دیکنر، چارلز ۱۱۵
 دیگ ۷۵
 راسین، زان ۴۰، ۱۲
 رمبلر ۵۹
 رنگین کمان ۱۱۹
 روزنبرگ، ایزاک ۱۰۹، ۱۰۸، ۱۰۶

- | | |
|------------------------------------|---------------------------------------|
| نقد ادبی: تاریخچه‌ای مختصر ۵ | کسل و ترو ۲۴ |
| وبستر، جان ۵۲، ۵۳ | کپیس، جان ۱۰۰، ۱۳۰، ۱۳۱ |
| وردزورث، ویلیام ۱۲۹، ۱۰۰ | کید، تامس ۳۶ |
| ونوس و ادونیس ۱۰۲ | کیمیاگر ۴۱، ۴۵، ۴۸ |
| وینگن‌شتاین ۵ | گلدسمیت، الیور ۶۰ |
| ویلسون نایت، جی. ۵، ۶۸، ۱۰۸ | لاورنس، دی. آج. ۹۷، ۱۱۵، ۱۱۹ |
| ویسات ۵ | لنگر، سوزان ک. ۲۱، ۲۲، ۲۴، ۴۱، ۹۱ |
| هاپکینز، جرارد مانتلی ۲۷، ۱۰۱، ۱۰۵ | لویس، اف. ار. ۱۰۹، ۱۰۷، ۲۶، ۶، ۵ |
| | ۱۲۰، ۱۲۴ |
| هارדי، تامس ۱۰۱ | لیسیداس ۴ |
| هاردنگ، دی. دبلیو. ۳۷، ۳۸، ۱۰۸ | مارول، اندره ۳۴ |
| | مثل خوک‌ها زندگی کن ۹۸ |
| هربرت، جرج ۳۱، ۳۲ | مردک پیر ۱۰۶ |
| هرکس ۷۲ | مردم گریز ۴۱، ۴۴ |
| هرنانی ۱۲۲ | مرغابی و حشی ۱۸، ۴۰، ۷۹ |
| هزلیت، ویلیام ۱۰۳، ۱۲۹، ۱۳۰ | مقدمه بر شکسپیر ۱۵، ۵۳ |
| هملت ۳۹، ۶۴، ۱۲۷ | مکبث ۶۴، ۵۳ |
| همه چیز برای عشق ۱۳، ۹۲ | مورگان، موریس ۸۶، ۶۹ |
| هنری چهارم ۸۷، ۹۳، ۹۶ | مولیر، زان - باهیست پوکلین ۴۱، ۴۳، ۴۳ |
| هوگو، ویکتور ۱۲۲ | ۸۱، ۷۵، ۴۸، ۴۴ |
| هیچ‌کاک، الفرد ۴۷ | میدلتون، تامس ۲۰، ۱۹ |
| یان گابریل بورکمن ۴۹، ۷۷ | میلتون، جان ۲۷ |
| یکسره باختن جهان ۹۲ | نامه به اریوتات ۲۸ |
| یتنس، دبلیو. بی. ۱۰۱، ۱۰۶ | نایتز، ال. سی. ۶۸ |

مجموعه مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری

از این مجموعه:
 منتشر شده
 رمانیسم
 رئالیسم
 ناورالیسم
 دادا و سوررنالیسم
 کلاسیسیزم
 سمبولیسم
 داستان کوتاه
 کمدی
 استعاره
 در داست انتشار
 طنز
 اسطوره

نخستین جنبه‌ای که درام را از دیگر نوعهای ادبی تمایز می‌بخشد رابطه‌ی آن با اجرای در صحنه است و این کتاب نیز از همین بحث آغاز می‌شود. آنگاه نشان داده می‌شود زبان دراماتیک بیوندی ظریف با اجرای در صحنه دارد و این زبان است که جهان دراماتیک نمایشنامه را می‌آفریند. پس از آن عوامل گوناگون دیگر سازنده‌ی موقعیت دراماتیک از قبیل نفس، نیاز به جلب و حفظ توجه، طعن، عمل تماشی و غیره مطرح شده و درباره‌ی تأکید متعددان امروزین بر همین عوامل سخن به میان می‌آید. همچنان که از اثری درباره‌ی درام انتظار می‌رود، به کارهای شکسپیر زیاد استناد شده است.

طبق خواننده: دانشجویان هنرهای دراماتیک و ادبیات، علاقه‌مندان ادبیات تماشی

ISBN: 964-305-409-8



9 789643 054090



۶۸۰ تومان