

شکسپیر دشوار است، زندگی هم همین طور

راهنمای رادیکال برای تراژدی‌های شکسپیر

فیتن اُتول

حمید احیاء



شکسپیر دشوار است زندگی هم همین طور

راهنمای رادیکال درباره‌ی تراژدی‌های شکسپیر

فینتن اُتول

برگردان حمید احیاء



انتشارات نیلا

فینتن، آتول، ۱۹۵۸- م. Fintan, O'Toole

شکسپیر دشوار است، زندگی هم همین‌طور: راهنمای رادیکال درباره‌ی تراژدی‌های شکسپیر

نوشته‌ی فینتن آتول؛ برگردان حمید احیاء.

تهران: نیلا، ۱۴۰۲.

۱۸۴ ص - - [قلمرو فرهنگ و اندیشه ۶]

ISBN: 978-600-122-271-9

فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیبا.

عنوان اصلی: Shakespeare is hard, but so is life: a radical guide to Shakespearian tragedy

راهنمای رادیکال درباره‌ی تراژدی‌های شکسپیر

شکسپیر، ویلیام، ۱۶۱۶-۱۵۶۴م.

احیاء، حمید، ۱۳۳۵-، مترجم.

PR ۱۴۰۱

ی ۸۲۲/۳۳

شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی ۸۴۴۶۲۵۸



انتشارات نیلا

قلمرو فرهنگ و اندیشه [۶]

زیر نظر حمید امجد

شکسپیر دشوار است

زندگی هم همین‌طور

راهنمای رادیکال درباره‌ی تراژدی‌های شکسپیر

فیتن اُتول

برگردان حمید احیاء

با سپاس از همکاری محمد چرم‌شیر، رضا والی، علی سلیمانیه‌فینی، حسین رحیم‌پور

طراحی جلد: فرشید شفیع‌ی

چاپ یکم: ۱۴۰۲

شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۱۲۲-۲۷۱-۹

ISBN: 978-600-122-271-9

هرگونه نقل و استفاده از تمام یا بخشی از متن این کتاب بسته به اجازه‌ی کتبی ناشر است.

www.NilaBook.com

Nila@NilaBook.com

www.instagram.com/NilaBooks

تهران - صندوق پستی ۱۹۵۸۵/۷۵۵ - تلفن ۶۶۷۳۴۲۹۸

فیتن *آتول* منتقدِ تآثر و نویسنده‌ی معاصرِ ایرلندی در سالِ ۱۹۵۸ در دوبلین به دنیا آمده است. نوشته‌های او درباره‌ی تآثر، ادبیات و سیاست در تایمزِ ایرلند، نیویورک دیلی نیوز، نیویورک ریویو آو بوکز و نشریاتِ بسیارِ دیگری منتشر شده‌اند. *آتول* تا کنون بیش از ده عنوان کتاب منتشر کرده و سال‌ها در دانشگاه‌های مختلف از جمله دانشگاهِ پرینستونِ امریکا درس داده است. مقاله‌ی ارزشمندِ او به نام «سایه‌هایی بر فرازِ ایرلند» که نخستین بار با ترجمه‌ی حمید / حیات در نشریه‌ی «کتابِ نمایش» (چاپِ آلمان) درآمد و در ایران پیوندانِ همراهِ نمایشنامه‌ی ملکه‌ی زیبایِ لی‌نین (انتشاراتِ نیلا، ۱۳۸۲) بود به معرفیِ مارتین مک‌دوننا، کانر مک‌فرسون و دیگرِ نمایشنامه‌نویسانِ ایرلندیِ نسلِ جوانِ پایانِ قرنِ بیستم می‌پردازد. تآثرِ ایرانِ آشنایی با این نمایشنامه‌نویسان و برگردانِ آثارِ آن‌ها را عملاً وام‌دارِ این مقاله بوده است.

برگردانِ حاضرِ مدیونِ رهنمودها و پیشنهادهای راه‌گشای حمید / امجد (به‌ویژه در ترجمه‌ی نقلِ قول‌ها از آثارِ شکسپیر) و ریزینی و هوشیاریِ روشنگرانه‌ی ژیل / اسماعیلیان است. لازم می‌دانم سپاسگزاریِ خود را نسبت به این دو دوستِ فرهیخته و دیگرِ عزیزانی که در مراحلِ آماده‌سازیِ کتابِ سهیم بوده‌اند اعلام دارم.

درضمن سپاسگزاریِ نویسنده‌ی کتاب، فیتن *آتول*، نیز هستم که با مهر

و اشتیاق فراوان مجوز برگردان این کتاب را در اختیارم گذاشت همراه با ارسال این پیام محبت‌آمیز:

«برای من افتخار بزرگی ست که این دریافت‌ها درباره‌ی شکسپیر به فارسی برگردانده می‌شود. شکسپیر نویسنده‌ای جهانی ست و زبان فارسی هم یکی از بزرگ‌ترین و تأثیرگذارترین شکل‌های بیان در سطح جهان. بسیار خوش‌وقتم از این‌که حمید احیاء در این پیوند مشترک با میراث دیرین پیشینیان‌مان همراه شده است. فیتنن اتول.»

حمید احیاء

فهرست مطالب

- شکسپیر دشوار است، زندگی هم همین‌طور ۹
۱. معجون صبحانه، اخلاقیات، و نشیمنگاه درخشنده ۹
۲. قهرمانان، یونانی‌ها، خطاهای تراژیک و اعترافات حقیقی ۱۱
۳. پس تراژدی چیست؟ ۲۷
۴. وزغ‌ها، ناخن‌پا، و پاکدینان ۳۸
- هملت: مُردن همچون اثری هنری ۴۳
۱. ساختن آدمی بی‌کار و بی‌عار ۴۳
۲. روالِ فاسد ۵۰
۳. مُردگان ۵۵
۴. گذر از خط و مرز ۶۸
- اُتللو: درون و بیرون ۷۹
۱. آیا اُتللو احمق است؟ ۷۹
۲. سیاه‌پوست یا سبزه‌رو؟ ۸۶
۳. زیر پوست ۹۲
۴. بارها و بارها ۹۹
- شاه‌لیر: ساعتِ صفر ۱۰۷
۱. مُنچیان و دیوانگان ۱۰۷
۲. تقلیل به هیچ ۱۱۶
۳. فراتر از حد و مرز ۱۲۴
۴. در پهنه‌ی طبیعت وحشی ۱۳۳
۵. از هیچ هیچ برآید ۱۳۹
- مکبث: بازگشت به آینده ۱۴۷
۱. جادوگران این‌جا چه می‌کنند؟ ۱۴۷
۲. ذوبِ طلا ۱۵۰
۳. جاذبه‌ی جنینی ۱۵۵
۴. بازی گرفتن پیش‌گویان ۱۶۲
۵. جهانِ بزرگ ۱۷۴
- سیاسنامه ۱۸۱

نسخه‌های [انگلیسی] منتشر شده از آثار شکسپیر بسیار با هم تفاوت دارند. مرجع کتاب حاضر کلیات شکسپیر به ویراستاری استنلی ولز و گری تیلور است که انتشارات کلارندن در اکسفورد به سال ۱۹۸۶ منتشر کرده است.^۱ در این کلیات ولز و تیلور دو نسخه‌ی متفاوت از متن شاه‌لیر ارائه می‌دهند. نقل قول‌های این کتاب از شاه‌لیر، از نسخه‌ی دوم (براساس فولیوی ۱۶۲۳)^۲ انجام گرفته به جز مواردی که در متن قید شده است.

1- William Shakespeare, *The Complete Works*, edited by Stanley Wells and Gary Taylor, Published by Clarendon Press, Oxford, 1986.

۲- فولیو (Folio) و کوارتو (Quarto) دو گونه از شیوه‌های قدیمی چاپ (متفاوت در ابعاد کاغذ و تعداد برگ‌های دست‌نوشته در هر کلیشه‌ی چاپی، و شیوه‌ی تا کردن و ترتیب ورق‌های کاغذ و صحافی‌شان) در آغاز پیدایی صنعت چاپ بوده‌اند. نمایشنامه‌ی شاه‌لیر نخستین بار (در زمان حیات شکسپیر) به سال ۱۶۰۸ به صورت کوارتو منتشر شد، و بعداً (هفت سال پس از مرگ او) به صورت فولیو در سال ۱۶۲۳. این دو نسخه، که در سال‌های بعد هم با اندکی تغییر بازچاپ می‌شدند، با هم تفاوت‌هایی دارند: ۱۱۵ سطر در نسخه‌ی فولیو هست که در کوارتو نیست و ۲۸۵ سطر در کوارتو هست که در فولیو نیست — تفاوت‌هایی شاید ناشی از دستکاری و بازنویسی توسط خود نویسنده، یا تفاوت میزان و نحوه‌ی سانسور در دوره‌های مختلف، یا تغییرات و کوتاه‌کردن‌هایی توسط گروه‌های اجراکننده، یا دلایل دیگر. در قرن هجدهم محققانی (از جمله الکساندر پوپ) ضمن کوشش در حفظ اصالت متن، این دو نسخه را ادغام کردند و نسخه‌ی سومی حاوی تمام موارد حذف‌شده به دست دادند. به این ترتیب دست‌کم سه نسخه‌ی متفاوت از نمایشنامه‌ی شاه‌لیر وجود دارد که به تفاوت شماره‌ی سطرها هنگام نقل قول منجر می‌شود — مثلاً چند مورد ارجاع *آتل* به متن شاه‌لیر، به صحنه‌ی پنجم از پرده‌ی چهارم (در نسخه‌ی فولیو) مربوط است که در نسخه‌های دیگر، از جمله اغلب برگردان‌های فارسی موجود، صحنه‌ی ششم است.

شکسپیر دشوار است، زندگی هم همین طور

۱. معجونِ صبحانه، اخلاقیات، و نشیمنگاهِ درخشنده

نمایشنامه‌های شکسپیر در مدرسه‌های رسمی و سَنَتی انگلستان^۱ نوشته شده‌اند؛ یا دست‌کم آن [درک و دریافتی از] شکسپیر که در مدارس تدریس می‌شود، آن‌جا نوشته شده. بیش‌تر مردم این آثار را، هملت یا مکبث را، شاه‌لیر یا اتللو را، نخستین بار جوری می‌بینند که انگار ربط چندانی ندارند به تأثر یا به قرنِ هفدهم یا به مردی که سعی دارد برای دنیایی که با سرعتِ وحشتناکی در حالِ دگرگونی‌ست آیین‌های تازه‌ای خلق کند. انگار آن نمایشنامه‌ها فقط درباره‌ی پرورشِ منش و شخصیتِ افراد آن‌هم به شیوه‌ای قرنِ نوزدهمی هستند و پندواندرزهایی به ما درباره‌ی رفتار و کردارمان؛ مثلاً دوشِ آبِ سرد تکان‌دهنده و ناخوشایند، اما به دلیلی نامعلوم بسیار مفید برای ما، تا برای پیشامدهای شرارت‌بارِ زندگی آماده شویم و هم‌زمان فکرهای بد را درباره‌ی سیاست و جامعه و این‌که جهان تغییر می‌کند از خودمان دور کنیم. مصیبتی‌ست برخورد با این آثار؛ ولی بعد از استفاده قرار است حال‌مان بهتر شود، انگار این نمایشنامه‌ها اصلاً یک جور

۱- در اصل: «در زمین‌های بازیِ ایتن» که اشاره‌ای‌ست به شیوه‌ی آموزشِ سَنَتی در انگلستان و مدرسه‌ی معروفِ شبانه‌روزیِ پسرانه‌ی Eton که از قرنِ پانزدهم تا امروز پابرجاست.

معجونِ فکری‌اند که مزاج‌مان را شست‌وشو می‌دهند و روح‌مان را پاک می‌کنند. و مثلِ هر معجونی، اصلاً دل‌نشین نیستند ولی پُر از چیزهای مقوی و البته غیر قابلِ هضم‌اند.

اما برعکس، نمایش‌نامه‌هایی که خود شکسپیر نوشته پُرند از داستان‌های عالی، شخصیت‌های فوق‌العاده، زبانی شگفت‌انگیز و غنی، و مهارت‌هایی نمایشی که شبیه‌شان را کم‌تر جایی می‌شود یافت. البته فهم‌شان همیشه آسان نیست، و دلیلش هم تا حدی زبانِ قرنِ شانزدهمی و هفدهمی آن نوشته‌هاست که حتّاً وقتی شبیهِ زبانِ دورانِ ما به نظر می‌رسد باز می‌تواند معنای دیگری داشته باشد. مثلاً، وقتی هِنری وَاَن^۱ در قرنِ هفدهم می‌نویسد: «چه منظرِ زیبایی‌ست یک نشیمنگاهِ درخشنده»، منظورش آن چیزِ ناجوری نیست که ممکن است به فکرِ شما برسد؛ دارد می‌گوید داشتنِ جایی برای نشستن در باغچه‌ی حیاطِ پشتیِ خانه چیزِ خوبی‌ست. عکسِ این هم ممکن است — گاهی به نظر می‌رسد هملت دارد خیلی محترمانه حرف می‌زند درحالی‌که آن‌چه می‌گوید کثافتِ محض است. بنابراین درکِ زبانِ شکسپیر کمی کار می‌برد. شکسپیر دشوار است، ولی خُب زندگی هم همین‌طور است. و وقتی می‌بینید که شکسپیر پُر از زندگی‌ست، تلاش‌تان معنی پیدا می‌کند.

چیزی که معنی ندارد این فکر است که شکسپیر دارد سعی می‌کند نظراتی اخلاقی به ما تحویل بدهد، انگار او کشیشی سخت‌گیر و موعظه‌گر است. اگر این‌طور نگاهش کنیم، شکسپیر نه فقط کسالت‌بار و مبتذل است، بلکه بسیار احمق هم تشریف دارد. محضِ نمونه، جزوه‌ای مدرسه‌ای درباره‌ی مکبث به ما گوشزد می‌کند قهرمانانِ تراژدی و به‌ویژه مکبث از نظرِ اخلاقیِ اخطاری‌اند به همه برای این‌که بدانیم شر در دنیا و آخرت به سزای اعمالش خواهد رسید و تقاص پس خواهد داد. گذشته از

آن‌که چنین موضوعی اصلاً نکته‌ی تکان‌دهنده و خاصی نیست که شکسپیر کشف کرده باشد و بخواهد با ما در میان بگذارد، باید گفت اگر خواست شکسپیر این بود احتمالاً با نوشتن موعظه به عوض نمایشنامه می‌توانست کسب و کارِ نان و آب‌دارتری پیدا کند. خُب می‌شود پرسید پس شکسپیر چه پیام اخلاقی‌ای می‌خواسته به ما بدهد: پیامِ مکبث این است که گشتنِ پادشاهان فکرِ بدی‌ست؟ پیامِ هملت این است که او باید پادشاه را زودتر می‌گشت؟ اتللو سرنوشتِ شومی دارد چون بابتِ چیزی که دارد حسادت می‌کند؟ لیر سرنوشتِ شومی دارد چون به اندازه‌ی کافی حسود نیست و می‌خواهد هرچه دارد به دیگران بدهد؟ اگر آثارِ شکسپیر درباره‌ی این چیزهاست، خُب روشن است که کارش مفت نمی‌ارزد. یا چیزی کاملاً متفاوت در این نمایشنامه‌ها می‌گذرد یا به نفع خودمان است برویم سراغ سریال‌های تلویزیونی که دست‌کم پیام‌های اخلاقی‌شان یکدست است.

۲. قهرمانان، یونانی‌ها، خطاهای تراژیک و اعترافاتِ حقیقی

پیش از این‌که شروع کنیم به فهمیدنِ تراژدی‌های شکسپیر و در نتیجه لذت بردن از آن‌ها، باید یک عالمه علفِ هرز را کنار بزنیم و از شرشان خلاص شویم؛ یعنی تمام آن حرّافی‌ها درباره‌ی قهرمانانِ تراژیک، خطاهای تراژیک، ترس و ترحم، شخصیت و غیره. تقریباً تمام کتاب‌های آموزشی درباره‌ی تراژدی‌های شکسپیر با این موضوع شروع می‌کنند که چیزی به نام تراژدی وجود دارد که دوهزاروپانصد سال پیش توسط آدمی به اسم ارسطو تعریف شده و نمایشنامه‌ی مورد بحث، هملت، شاه لیر، یا هراثِر دیگر، با این تعریف همخوانی دارد. فرض‌شان بر این است که اگر

نمایشنامه‌ای به هردلیل آن‌چه را که *ارسطو* درباره‌ی تراژدی گفته انجام ندهد، آن نمایشنامه چیز به دردخوری نیست و ارزش خواندن و تماشا کردن ندارد. از بخت خوش، این کتاب‌های درسی همیشه متوجه می‌شوند که شکر خدا نمایشنامه‌های شکسپیر واقعاً با *فرمول ارسطو* نوشته شده‌اند و هیچ مشکلی هم در اثبات این مطابقت وجود ندارد، و بنابراین گرفتن و خواندن‌شان مُجاز است.

نیاز به این‌که هملت یا مکبث یا اتللو یا شاه‌لیر باید مورد تصدیق آن فیلسوف یونانی درگذشته‌ی چندصد سال پیش از میلاد مسیح قرار گیرد ربط ناچیزی به یونان باستان و ربط ناچیزتری به انگلستان عصر *الیزابت*^۱ دارد. چنین آموزه‌ای درواقع کاملاً مربوط است به انگلستان عصر *ویکتوریا*^۲ و به منتقدان و اساتید قرن نوزدهم انگلستان، یعنی خالقان بسیاری از دسته‌بندی‌ها و مقولاتی که ما هنوز در اولین نگاه به شکسپیر با آن‌ها برخورد می‌کنیم. معلوم نیست که خود شکسپیر با اثر *ارسطو* یعنی *بوطیقا* آشنایی داشته است یا نه. این کتابی است که ادیبان ایتالیایی و فرانسوی قرن شانزدهم و هفدهم قوانینی را که یک تراژدی باید داشته باشد از آن بیرون کشیدند. درحالی که *ارسطو* فقط سعی داشته آن‌چه را بهترین تراژدی‌نویسان زمان خودش انجام داده بودند توصیف کند، منتقدان محترم رنسانس این توصیف را به *فرمول* تبدیل

۱- دوران ۴۵ ساله‌ی سلطنت ملکه *الیزابت اول* در انگلستان (۱۶۰۳-۱۵۵۸) که اغلب «عصر طلایی» تاریخ انگلستان و دوره‌ی رنسانس فرهنگی مخصوصاً رونق و شکوفایی تأثر محسوب می‌شود، و مقارن است با سالیانی از دوره‌ی فعالیت شکسپیر.

۲- دوران ۶۳ ساله‌ی سلطنت ملکه *ویکتوریا* (۱۹۰۱-۱۸۳۷) در انگلستان؛ که هم‌زمان است با انقلاب صنعتی، رشد علوم و توسعه‌ی شهرنشینی، و به‌اوج رسیدن گستره‌ی مستعمرات انگلستان در سطح جهان. از شاخصه‌های این دوران در تاریخ انگلستان، نظام اجتماعی طبقاتی با فرهنگ سلسله‌مراتبی، رجوع از خردگرایی دوره‌ی پیشین به دین و عرفان و ژمانتیسیم، و سیطره‌ی اخلاقیات سنتی و بسیار محافظه‌کارانه است.

کردند. در فرانسه این فرمول به نسخه تبدیل شد. در انگلستانِ زمانِ شکسپیر اما تقریباً هیچ توجّهی به آن نشد. ما درباره‌ی زندگی شکسپیر و این که چه مطالبی می‌خوانده چندان چیزی نمی‌دانیم — به جز آن چه در نمایشنامه‌هایش استفاده کرده است. اما او حتّاً اگر با به اصطلاح قوانینِ ارسطو آشنایی هم می‌داشته، خود را آزاد گذاشته که آن قوانین را نادیده بگیرد. مهم‌ترین این قوانین موضوع وحدتِ زمان، مکان و عمل بوده است — این نظریه که تراژدی باید در یک روز و در یک مکان اتفاق بیفتد و تنها یک داستان داشته باشد. برخی از نمایشنامه‌های شکسپیر طیّ زمانی شانزده‌ساله می‌گذرند، به هر مکانی سرّک می‌کشند، و معمولاً بیش‌تر از یک داستان دارند.

تنها مدارکی که نمایشنامه‌های شکسپیر درباره‌ی آشنایی او با ارسطو ارائه می‌دهند حاکی از این است که او چیز چندانانی در موردِ ارسطو نمی‌دانسته. نامِ ارسطو دوبار در آثارِ شکسپیر می‌آید؛ یک بار به این صورت که می‌گوید او پیش از هومر می‌نوشته^۱ و یک بار هم این که او با اَوید^۲ مخالف بوده است. موردِ اوّل اشتباه است و موردِ دوّم به سادگی نامفهوم. مهم‌ترین نظرِ ارسطو درباره‌ی تراژدی، کاتارسیس (پالایش احساسات)، هیچ‌گاه از طرفِ شکسپیر مطرح نشده و تنها یک بار توسطِ نویسنده‌ی الیزابتی دیگری به آن اشاره شده، آن هم برای به سخره کشیدنِ آن. حتّاً واژه‌ی تراژدی به زور به نمایشنامه‌های شکسپیر چسبانده شده، آن هم مدّت‌ها بعد از نوشته شدن‌شان. در دفترِ صنفِ کتاب‌فروشانِ لندن در زمانِ شکسپیر که نامِ نمایشنامه‌ها را ثبت می‌کردند، این آثار به این صورت توصیف شده‌اند: هملت زیرِ عنوانِ «انتقام»، شاه‌لیر به عنوانِ «تاریخ»، و

۱- گمان می‌رود هومر، حماسه‌سرای یونانی، بین سده‌های هشتم تا دوازدهم پیش از میلاد زندگی می‌کرده درحالی که ارسطو در سده‌ی چهارم پیش از میلاد می‌زیسته است.
 ۲- Ovid: شاعرِ رومی، که سه قرن بعد از ارسطو زندگی می‌کرد.

آنتونی و کلثوپاترا به صورت «کتابی به نام آنتونی و کلثوپاترا». اتللو به عنوان «تراژدی» ثبت شده، ولی ریچارد دوّم و ریچارد سوّم هم همین طور، در حالی که این دو نمایشنامه را ما اکنون «نمایشنامه های تاریخی» می خوانیم. وقتی این نمایشنامه ها در روزگار شکسپیر به چاپ می رسند، دسته بندی شان به عنوان تراژدی حتّا مبهم تر می شود. هملت با توصیف «تاریخ تراژیک» چاپ می شود و شاه لیر به عنوان یک «روزشمار حقیقی تاریخ». شکسپیر هرکاری هم که می کرد مسلّم نمی نشست چیزی به نام «تراژدی» بنویسد و قوانین وضع شده ی آن را دنبال کند. او مطمئنّا می دانست که محترم ترین و مجلّل ترین نوع تراژدی دوران خود را نمی نویسد، از آن نوعی که براساس قالب های کلاسیک (و به ویژه رومی) بود.

رسم نگریستن به شکسپیر از طریق ارسطو تقریباً هیچ ربطی به شکسپیر ندارد و اختراع انگلستان عصر ویکتوریا است. در سده های هفدهم و هجدهم، چه آن هایی که عاشق آثار شکسپیر بودند و چه آن هایی که نبودند، هر دو قبول داشتند که او تراژدی کلاسیک ننوشته است. تامس رایمر^۱، منتقد بانفوذ، در سال ۱۶۹۲ به شکسپیر حمله کرد که تراژدی نویسی خوبی نیست، چرا که وحدت های ارسطویی را دنبال نکرده است (او اتللو را «مضحک های مزخرف» می خواند). سی سال بعد، الکساندر پوپ^۲ که هوادار شکسپیر بود، پاسخ داد که: «قضاوت درباره ی شکسپیر برحسب قواعد ارسطو مثل این است که مردی را به دلیل کاری که در کشوری کرده با قوانین یک کشور دیگر محاکمه کنیم».

انگلیسی های عصر ویکتوریا، ایستاده در مرکز یک امپراتوری بزرگ جهانی، مایل بودند خودشان را اساس و مرکز تمدن مدرن بدانند و چون یونان باستان را اساس تمدن کلاسیک می دانستند، طبیعتاً می خواستند تا

1- Thomas Rymer (1641-1713)

۲- Alexander Pope: (۱۶۸۸-۱۷۴۴) شاعر و طنزپرداز انگلیسی عصر روشنگری.

آنجا که ممکن است خود را به آن بچسبانند و ادعای خویشاوندی کنند. برای این که نشان بدهند شکسپیر - این عنصر مرکزی در فرهنگشان - پسرعموی یونانی‌های دلبندشان است، می‌کوشیدند نظرات ارسطو درباره‌ی تراژدی را به آثار او ربط بدهند، با این کار او را شسته‌رفته کنند و تا ابد محترم نگه‌دارند، و سلاقی خود درباره‌ی اخلاقیات و سرمشق‌های نیک زندگی را به او بچسبانند.

شکسپیر حلقه‌ی گم‌شده بین مدارس دولتی انگلستان و قهرمان‌گرایی تابنده‌ی یونان باستان بود، موضوعی که به خوبی در گفته‌ی سیاست‌مدار و روزنامه‌نگار ویکتوریایی، والتر بیگهات^۱ به چشم می‌خورد: «شکسپیر در مدرسه با زبان‌های یونانی و لاتین آشنایی پیدا نکرد، ولی مانند شاگردان مدرسه‌ی ایتن اعتقادِ راسخ یافت که چنین زبان‌هایی وجود دارند». از این ادغام ایتن و آتن، یعنی از اتصالِ ارسطو و اخلاقیاتِ [آبکی] «سوپ و صابون و رستگاری»^۲ بود که نظریه‌ی خطای تراژیک پیدا شد.

تفکرِ عصرِ ویکتوریا درباره‌ی شکسپیر، که ما بیش‌تر آن را به ارث برده‌ایم، بر نظریه‌ی ماتیو آرنولد^۳ بنا شده؛ که ادبیات باید راهنمایی باشد برای مردمی که نمی‌دانند چه‌گونه زندگی کنند. ادیبانِ ویکتوریایی که فکر می‌کردند در جامعه‌ای با ثبات و منظم زندگی می‌کنند، علاقه‌ای نداشتند به آن جنبه‌های بسیار مهم شکسپیر که درباره‌ی دگرگونی‌های اجتماعی و سیاسی، و بی‌ثباتی و پیامدهای آن است. آن‌ها در کُل به مسائلِ عمومی بی‌میل بودند و فکر می‌کردند پیش‌کشیدنِ این مسائل زندگی را خشن می‌کند و ارزش‌های لطیفِ آن را خدشه می‌اندازد. نکته‌ی جالبِ شکسپیر برای این ادیبان، ویژگی‌های شخصیت‌هایش بود و رهنمودهایی اخلاقی

1- Walter Bagehot (1826-1877)

۲- Soup, Soap, and Salvation: شعارِ انجمنِ مسیحیِ انگلیسی «سپاهِ رستگاری» در اواسط قرن ۱۹.

۳- Matthew Arnold (۱۸۸۸-۱۸۲۲): شاعر و منتقدِ فرهنگیِ انگلیسی قرن ۱۹.

که ارائه می‌دهد. داستانِ نمایشنامه‌های شکسپیر را هم داستان‌هایی عجیب و غیرواقعی می‌انگاشتند که برای خوشایندِ عوام نوشته شده و فقط نبوغِ شاعرانه‌ی شکسپیر است که نجات‌شان داده. بنابراین شخصیت و داستان را از هم جدا کردند و این نگرش را پیش کشیدند که می‌شود شخصیت‌ها را مجزا از داستان‌های‌شان — جدا از آنچه در اطراف‌شان می‌گذرد و بر آن‌ها تأثیر می‌گذارد — دید. مشکل اصلی این‌جاست که چنین نگرشی بیش‌تر آن‌چه در آثارِ شکسپیر می‌گذرد را تقریباً نامفهوم می‌کند و بسیار کسالت‌آور.

این نگرش درباره‌ی شکسپیر نه تنها نشان‌دهنده‌ی دیدگاهِ آن‌ها به جهان، بلکه منعکس‌کننده‌ی تأثیرِ عصرِ ویکتوریا هم بود. در تأثیرِ این دوران بازیگرانِ بزرگی که صاحب و مدیرِ گروه نیز بودند حکم‌فرمایی می‌کردند و تماشاخانه‌ها همه صحنه‌های قاب‌عکسی داشتند. این دو موضوع در چیرگی ایده‌ی ستاره به منزله‌ی مهم‌ترین عنصرِ نمایش سهیم بودند. بنابراین مثلاً *اتللو* تبدیل شد به نمایشی درباره‌ی بازیگری که نقشِ *اتللو* را بازی می‌کرد و تا حدی هم درباره‌ی بازیگرِ نقشِ *یاگو* و آن چند نفری که نقش‌های دیگر را ایفا می‌کردند. *والتر اسکات*^۱ نوشته بود که دیگر شعر یا داستانِ نمایش نیست که تماشاگران را به سوی هملت جلب می‌کند بلکه مقایسه‌ی حرکات یا بیانِ *کیمبل با گریک*^۲ است که برای تماشاگر جالب است. این دید باعث شد مطالعه‌ی جداگانه روی موضوعاتی مثل *قهرمان تراژیک*، *تک‌های تک‌نفره تراژدی‌ها*، *صحنه‌های مهم*، و به‌ویژه *تک‌گویی‌ها* که به بازیگر فرصتِ قدرت‌نماییِ یگانه‌تازانه می‌دادند اهمیتِ بسیاری پیدا کند. اجراهای خوبِ مدرنِ شکسپیر دیرگاهی‌ست که از این نگاه و شیوه‌ی بازیگری دور شده و

۱- Sir Walter Scott: (۱۸۳۲-۱۷۷۱) نویسنده و شاعر و تاریخ‌دانِ اسکاتلندی.

۲- David Garrick, John Philip Kemble: از بازیگرانِ شکسپیری مشهور قرن ۱۸ در انگلستان.

به طرف دیدگاهی رفته‌اند - به گفته‌ی پیتر بروک^۱ - مبتنی بر این باور که: «هر لحظه‌ای در شکسپیر باید به اهمیت هر لحظه‌ی دیگر باشد، و هر کس جمله‌ای دارد باید در لحظه‌ی بیان جمله‌اش نقش اول باشد». اما شیوه‌ی [سنتی] آموزش شکسپیری هنوز گیر همان نظام بازیگر-مدیر تأثیر عصر ویکتوریا است.

از دوران ویکتوریا سه ایده‌ی اساسی درباره‌ی ارسطو به ما رسیده است که با هم جمع شده و مطالعه‌ی شکسپیر را کسالت‌بار کرده‌اند.

۱- ایده‌ی خطای تراژیک، که ما را وامی‌دارد بپرسیم «این شخصیت‌ها چه اشکالی دارند؟» و پاسخ‌های مُهمِل بیهوده‌ای پیدا کنیم: خطای مکبث جاه‌طلبی‌ست، خطای هملت تردید و دودلی‌ست، خطای لیر غرور و خودبینی‌ست، و خطای اتللو حسادت است. نوشته‌هایی که در سرتاسر مدارس ایرلند تدریس می‌شود، به ما می‌گویند قهرمان تراژیک کسی‌ست که «سیاه‌بختی‌اش بر اثر اشتباهی که در قضاوت داشته بر او نازل شده است». این اشتباه در قضاوت (یا تصمیم) احتمالاً از کاستی‌ای در این شخصیت‌ها، یعنی از ضعف‌های انسانی، ناشی شده است. حتماً لازم است که شخصیت تا حدی خود باعث سقوط خودش شده باشد. یک «حکم معمول» ساده در تعریف قهرمان تراژیک که به صورت عام مورد استفاده قرار می‌گیرد این است که او فردی از اشراف و نجاست که به دلیل خطایی در شخصیت به سقوط خود کمک می‌کند، و با درد کشیدن، به خودآگاهی می‌رسد و بر خطاهای خود غلبه می‌کند.

اشکال چنین دیدگاهی که مستقیماً از ارسطو برداشت شده و کوچک‌ترین اشاره و توجهی به تفاوت عظیم بین قهرمانان تراژدی‌های یونانی و قهرمانان شکسپیر ندارد، این است که اگر نمایشنامه‌های شکسپیر با این دید نگرسته شوند هیچ معنای یکدستی ندارند. علاوه بر این، براساس

این ایده بسیاری از قهرمانانِ شکسپیر چندان باهوش هم به نظر نمی‌رسند. اگر دید ما نسبت به اتللو این باشد که او فقط حسود است، بنابراین شخصیتِ چندان باهوشی به نظر نمی‌رسد؛ و اگر باهوش نباشد پس شخصیتِ چندان جالبی هم نمی‌تواند باشد. اگر جاه‌طلبیِ مکبث تنها خطایی در شخصیتش باشد، پس او یک دیوانه‌ی معمولی‌ست در پی دستیابی به فرصتِ بزرگِ زندگی‌اش. اگر تأخیرِ هملت خطایی در شخصیتِ اوست، پس او هم وقتِ ما را هدر می‌دهد و هم وقتِ خودش را، و همگی باید اعتقاد پیدا کنیم که گشتنِ عموی خود چیز خوبی‌ست. گیرم لیر پیرمردی مغرور است، حالا چرا گلاستر باید چشمانِ خودش را از دست بدهد؟ و کوچک‌ترین نشانی از این‌که قهرمان‌های تراژیکِ شکسپیر در انتهای نمایشنامه خود را بهتر از آغاز می‌شناسند وجود ندارد. آن‌ها ممکن است دنیای خود را بهتر بشناسند، اما این موضوعِ بسیار متفاوتی‌ست.

کُلّ ایده‌ی خطای تراژیک بر این فرض بنا شده که نوعی عدالت در تراژدی‌های شکسپیر وجود دارد — که حثّا اگر دردورنجِ قهرمان، مثلاً قهرمانی چون شاه‌لیر، هیچ تناسب و توازنی با خطای احتمالی‌اش نداشته باشد، باز هم تراژدی‌اش درباره‌ی این است که انسان‌ها خود باعثِ ویرانیِ خود می‌شوند. اما این دقیقاً خلافِ چیزی‌ست که در این نمایش‌ها اتفاق می‌افتد. تراژدی‌های شکسپیر پُرند از جنازه‌ی بی‌گناهانی که هیچ‌کاری نکرده‌اند تا مستحقِ مرگ باشند اما به هر حال به آن سرنوشت دچار شده‌اند، آن‌هم به شکلی بسیار وحشتناک و تکان‌دهنده. شکسپیر در تراژدی‌های خود با دست‌ودل‌بازیِ بسیار مرگ‌های بی‌دلیل و بیخودی به ما نشان می‌دهد. اگر حسادت خطای اتللو است خطای دزدمونا چی‌ست؟ اگر جاه‌طلبیِ خطای مکبث است، خطای کوردلیا در کجاست؟ اگر تردید و دودلی خطای هملت است، خطای افیلیا چی‌ست؟ کُلّ ایده‌ی خطای تراژیک تنها در صورتی می‌تواند درست باشد که ما چیزی شرورانه در

دزد مونا یا کوردلیا پیدا کنیم (چنان‌که برخی منتقدان سعی کرده‌اند پیدا کنند و نتیجه‌ی کارشان هم مُهمَل بوده)، و یا این‌که قهرمان‌ها را کاملاً از نمایشنامه‌هایی که در آن‌اند جدا کنیم، تظاهر کنیم که شکسپیر قهرمان‌هایش را بر پایه‌ی یک ردیف قانون و قاعده نوشته است و باقی شخصیت‌های نمایش را بر اساس یک ردیف قانون دیگر. به این ترتیب، شکسپیر یک بار دیگر گیج و متناقض به نظر می‌رسد و ارزش خواندن نخواهد داشت. عملکرد واقعی ایده‌ی خطای تراژیک کوچک کردن تراژدی‌های شکسپیر و تنزل دادن‌شان به سطح قصه‌های اخلاقی پاکیزه‌ای است که بشود راحت هضم‌شان کرد و با خود وفق داد. این ایده نمایشنامه‌ها را اهلی می‌کند و طرف‌شدن با آن‌ها را آسان؛ و در دنیایی کوچک و منطقی می‌گنجاندشان، دنیایی که در آن شیوه‌ی نگاه ما به چیزها به چالش کشیده نمی‌شود.

۲- ایده‌ی قهرمان تراژیک، شخصیت اصلی را از نمایشنامه جدا می‌کند و بعد به صورتی مجزا به تحلیل شخصیت آدم‌های دیگر نمایش می‌پردازد، آدم‌هایی که در واقع همگی در آنچه بر سر قهرمان می‌آید سهیم‌اند. در آثار شکسپیر، مثل همه‌ی نمایشنامه‌های خوب، خود شخصیت نیست که جالب است، بلکه تعامل بین شخصیت‌ها — یعنی کُنش — است که درگیرمان می‌کند. اگر شخصیت‌ها را از نمایش جدا کنید و بعد بخواهید به صورتی مجزا ویژگی آن‌ها را تحلیل کنید، نه تنها اثر را کسل‌کننده می‌سازید بلکه فهمش را هم ناممکن می‌کنید. سی. اس. لویس^۱، که تجربه‌ی تصحیح امتحانات مدارس را داشت، با اشاره به شانتیکلیر و پرتلوت، خروس و مرغی در حکایت‌های کتتبری^۲ اثر چاسر^۳، این موضوع را به درستی مطرح می‌کند: «یک بار برگه‌های امتحانی پسرهایی

۱- C. S. Lewis: (۱۸۹۸-۱۹۶۳) نویسنده، متفکر و پژوهشگر انگلیسی.

2- Chanticleer and Pertelote in *Canterbury Tales*

3- Geoffrey Chaucer (1340-1400)

دبیرستانی را تصحیح می‌کردم که به نظر می‌رسید آموزگارشان مرغدار بوده است. از نظر این دانش‌آموزان هر چیزی که چاسر در توصیف آن مرغ و خروس نوشته تنها توصیفی بوده است از تیره و طایفه‌ی دقیق و علمی این جفت مرغ و خروس. دانش‌آموزان ثابت کرده بودند که شانتیکلیر (خروس) بی‌شک با خروس‌های مدرن امروزی فرق داشته و بسیار نزدیک به تیره‌ی "خروس طویله" در انگلستان قدیم است؛ و من به چیزی جز این فکر نمی‌کردم که آن‌ها اصلاً داستان را نگرفته‌اند. به اعتقاد من توجه ما به شخصیت هملت هم دقیقاً همین‌طور است.»

چنین نگرشی به شخصیت در نمایشنامه‌های شکسپیر به‌کلی اشتباه است. «شخصیت‌پردازی» به معنایی که در تئاتر امروز به کار می‌رود، واژه‌ای است که از میانه‌های قرن نوزدهم وارد زبان انگلیسی شده است. و «شخصیت»، به معنای نقشی که بازیگر با برداشت خود به نمایش می‌گذارد، برمی‌گردد به نیمه‌های قرن هجدهم، که باز خیلی بعد از مرگ شکسپیر است. در روزگار شکسپیر، واژه‌ای که برای آن‌چه ما «شخصیت‌پردازی» می‌نامیم وجود داشت Personation یا «به جای دیگری بازی کردن»^۱ بود، یعنی ارائه‌ی شخصیتی بر صحنه، به صورتی تقلیدی و با شبیه‌سازی کاملاً مشخص و واضح. صحبت کردن از شخصیت‌های شکسپیر جدا از کنش نمایش، و بحث کردن درباره‌ی روان‌شناسی و اهداف آن‌ها، به معنی نگاه کردن به تراژدی‌های شکسپیر به منزله‌ی آثاری از نوع آثار ناتورالیستی قرن نوزدهم است. با چنین نگاهی قدرت و اهمیت و خاص بودن این نمایشنامه‌ها را از بین می‌بریم. این نگرش در بیش‌تر مواقع مشتی کلیشه می‌سازد که جای شخصیت‌های پیچیده و معمولاً متضادی را که شکسپیر عمداً در اختیار ما گذاشته است می‌گیرد.

این ایده که هر نمایشنامه‌ی شکسپیر از تعدادی شخصیت ساخته شده

۱- شبیه یا تقلید — چنان‌که در نمایش سنی ایران و دیگر کشورهای جهان وجود داشته است.

که تنها با درست تعریف کردن آن‌ها می‌توانیم نمایشنامه را بفهمیم، ایده‌ای است که ماهیت تراژدی شکسپیری به منزله‌ی تأثر را نادیده می‌گیرد. تأثر چیزی تاریخی‌ست: دریافت از شخصیت‌های تأثری در طول زمان تغییر می‌کند. مثلاً چارلز لمب^۱ در قرن نوزدهم فکر می‌کرد روی صحنه آوردن شاه‌لیر به صورت واقعی عملاً غیرممکن است، چرا که «برای نقش لیر باید پیرمردی شکسته و ناتوان را نشان بدهیم که با عصا روی صحنه تلوتلو می‌خورد». این روزها کسی خواب این را هم نمی‌بیند که لیر را عصا به دست یا تلوتلوخوران نشان بدهد. شاعران اروپایی قرن نوزدهم هملتی اختراع کردند که بسیار شبیه خودشان بود — ژماتیک، ضعیف، و شکسته‌دل — و این روزها ما ممکن است هملت را به قالب خودمان ببینیم؛ یک آدم بدبین و شکاک قرن بیست و یکمی. منتقدان و بازیگران نه تنها درباره‌ی سرشت شخصیت اتللو بلکه حتا بر سر رنگ صورتش هم نمی‌توانند به توافق برسند. برای ما شاید بسیار واضح باشد که داستان اتللو گلاً براساس رابطه‌ی مردی سیاه‌پوست با زنی سفیدپوست بنا شده، ولی برای تماشاگر قرن نوزدهمی که آشکارا نژادپرست بود، این موضوع روشن نیز باید نادیده گرفته می‌شد. ای. سی. بردلی^۲، منتقد عصر ویکتوریا، که منبع بسیاری از نظرات ما درباره‌ی تراژدی‌های شکسپیر است، قبول دارد که شکسپیر می‌خواسته اتللو سیاه‌پوست باشد، اما فکر می‌کند هضم چنین موضوعی برای تماشاگر معاصر خودش سخت خواهد بود: «شاید وقتی ما به چشم خود اتللو را سیاه‌پوست ببینیم، انزجاری که در خون‌مان جریان پیدا خواهد کرد، انزجاری که تمام بدن انسان را در بر می‌گیرد، تخیل‌مان را از ما خواهد گرفت». چون بردلی و معاصرانش نژادپرست بودند، اتللو نمی‌توانست سیاه باشد، و فرقی هم نداشت که نظر شکسپیر در این مورد

۱ - Charles Lamb: (۱۷۷۵-۱۸۳۴) شاعر و ادیب انگلیسی.

2 - A. C. Bradley (1851-1935)

چی‌ست. و مکبث، که از نظر منتقدان قرن نوزدهم درنده و بدوی بود، در اواخر قرن بیستم، در ذهن نویسنده‌ی طبقه‌ی متوسط آمریکایی، مری مک‌کارتی^۱، به تاجری از طبقه‌ی متوسط تبدیل می‌شود: «احتمالاً مردی معمولی که عادی صحبت می‌کند و [مثل بقیه‌ی پولدارها] گلف بازی می‌کند».

این نمونه‌ها نشان می‌دهند تفسیری که ما از هرنامی‌شنامه داریم شکل‌دهنده‌ی درک‌مان از شخصیت‌هاست و نه برعکس. ما تصمیم می‌گیریم که هرنامی‌شنامه در زمان ما بیان‌کننده‌ی چه چیزی‌ست و براساس آن شخصیت‌ها را شکل می‌بخشیم. و آن‌وقت هم به آدم‌های نمایش است که علاقه‌مند می‌شویم نه به سرشت آن‌ها. می‌خواهیم بدانیم واکنش شخصیت‌ها چی‌ست و چه‌گونه به همه‌ی چیزها و همه‌ی آدم‌هایی که با آن‌ها برخورد می‌کنند شکل می‌بخشند و خودشان چه‌طور در رابطه با آن‌ها شکل می‌گیرند. شخصیت‌ها ملت تنها هنگامی برای ما جالب است که مجبور باشیم برایش توصیه‌نامه‌ای شغلی بنویسیم. فقط زمانی که به ایده‌ی خطای تراژیک — همان صورتِ غیرمذهبی «گناهِ اولیه» [به این معنا که انسان گناه‌کار به دنیا می‌آید] — بچسبیم، و شخصیت‌های آثار را به صورتِ بسته‌های ازپیش‌آماده‌ای که با عیب‌واشکال ساخته شده‌اند در نظر بگیریم، ایده‌ی شخصیتِ تغییرناپذیر معنا پیدا خواهد کرد. اما تمام مسئله درباره‌ی مخلوقاتِ مانند لیر و مکبث و هملت و اتللو این است که آن‌ها هیچ پایه‌ی تغییرناپذیری ندارند، که آن‌ها سراپا واکنش‌اند، که هیچ‌گاه از لحظه‌ای به لحظه‌ی دیگر همان آدم قبلی نیستند و حتّا در طول یک خطابه هم شاید دوسه بار تغییر کنند. ما در پایانِ نمایشنامه‌ی شاه‌لیر چیزی بیش‌تر از آن‌چه در شروع از این شخصیت می‌دانستیم نمی‌دانیم، اما حس می‌کنیم که با او و از طریق او چیزی فوق‌العاده را

تجربه کرده‌ایم. قهرمان‌های تراژیک شکسپیر همه تا پایان پیچیده و مبهم باقی می‌مانند. اگر این‌طور نمی‌بودند ما علاقه‌مان به آن‌ها را از دست می‌دادیم. آن‌ها دقیقاً به خاطر این جالب‌اند که شخصیتِ تغییرناپذیری ندارند.

اگر بخواهیم شخصیت را جدا از کنشِ نمایشی تحلیل کنیم، با صحنه‌هایی بی‌معنی طرف خواهیم بود. در تراژدی‌های شکسپیر صحنه‌های بسیاری فقط برای این‌اند که اطلاعاتی در اختیار ما بگذارند، و آدم‌هایی که در این صحنه‌ها صحبت می‌کنند شخصیتِ خود را بر ملا نمی‌کنند، بلکه به ما می‌گویند دارد چه می‌گذرد. صحنه‌های بسیاری هم هستند که اگر از نظرِ بسط و پرورشِ شخصیتِ بکاویم‌شان غیرقابلِ فهم خواهند بود. فراموش نکنیم اغلبِ آدم‌هایی که بیش‌تر از همه درباره‌ی خود صحبت می‌کنند و بیش‌ترین مواد را برای تحلیلِ شخصیت در اختیار ما می‌گذارند، آدم‌هایی مثلِ هملت و یاگو، همان‌هایی‌اند که مرموزند و هدف و مقصودشان بیش‌تر از همه در ابهام باقی خواهد ماند. و به یاد بسپریم که جدا کردنِ شخصیت‌ها از موقعیت‌هایی که در آن‌اند منجر به تحلیل و تفسیرهای بسیار غلط درباره‌ی شخصیتِ آدم‌های دیگر نمایش می‌شود.

یکی از دلایلی که شخصیت‌های شکسپیر به‌صورتِ کلیشه درمی‌آیند و فسیل می‌شوند این است که ما آن‌چه را از دهانِ دیگر شخصیت‌ها درمی‌آید باور می‌کنیم بی‌این‌که موقعیتِ نمایشی را در نظر بگیریم یا این واقعیت را که آن‌ها ممکن است به دلایلی دروغ بگویند. مثلاً شخصیتی مانند کلاودیوس در هملت چون هیولایی هرزه و کثیف شناخته شده است. ما او را در نمایش هرزه و کثیف نمی‌بینیم، ولی می‌دانیم که هملت به دلایلی او را این‌طور توصیف می‌کند. اگر بخواهیم شخصیتِ تغییرناپذیری برای او پیدا کنیم معلوم است که توصیفِ هملت را همان‌گونه که هست قبول می‌کنیم. چیزی که نادیده گرفته می‌شود این است که کلامِ زمختی

که هملت برای توصیف کلادیوس به کار می‌برد شاید بیش‌تر هملت را به ما بشناساند تا کلادیوس را.

۳- کُلّ ایده‌ی تک‌گویی، این موضوع که قهرمانانِ شکسپیر وقتِ زیادی صرفِ حرف‌زدن با خود می‌کنند و با نوعی استریپ‌تیزِ روانی خود را به ما نشان می‌دهند، این ایده که تک‌گویی‌ها مهم‌ترین قسمتِ هر تراژدی‌اند و برای همین بایستی مجزّا و همچون کلیدِ واقعی شناختِ شخصیتِ قهرمانِ تراژیک در کارگردانی و تحلیل مورد استفاده قرار گیرند، به بخشی اساسی در نظامِ آموزشِ شکسپیر تبدیل شده است. بیش‌تر کتاب‌های راهنمای شکسپیر به شما می‌گویند حقیقت در تک‌گویی‌ها نهفته است. اما این ایده که قهرمانانِ شکسپیر خیلی از ساعاتِ روزشان را صرفِ نگاه‌کردن به نافِ خود و حرف‌زدن با خود می‌کنند می‌تواند بیش از هر چیز مایه‌ی احمق و فهم‌ناپذیر نشان‌دادنِ آن‌ها شود. در نمایشنامه‌هایی که شکسپیر نوشته است آن‌ها این کار را نمی‌کنند.

ایده‌ی ما از تک‌گویی‌ها نیز یکی از آن ایده‌هایی‌ست که نه از قرنِ هفدهم، بلکه از قرنِ نوزدهم و به ویژه از جریانِ رُمانتیسیسم به ما رسیده است. رُمانتیک‌ها بیش‌تر از هر چیز به احساساتِ درونی و بیانِ احساساتِ فردی علاقه‌مند بودند. آن‌ها در تک‌گویی‌های شکسپیر شکلی از درامِ ذهنی، نوعی تأثر که درباره‌ی ابرازِ احساساتِ شخصی و مکاشفه‌ی نفس بود پیدا کردند، و یا فکر کردند که پیدا کرده‌اند. تک‌گویی‌های نمایشنامه‌های شکسپیر به جالب‌ترین بخش و مرکزِ علاقه‌ی همگان تبدیل شدند و «اعترافاتِ واقعیِ شکسپیر» زاده شدند. و همین‌طور که قرنِ نوزدهم جلو می‌رفت، تغییراتی که در قراردادهای تأثیری انجام می‌گرفت باعث شد تک‌گویی‌ها بیش‌تر و بیش‌تر به گونه‌ای تصویر شوند که گویا آدم‌ها دارند با خودشان حرف می‌زنند. تمامِ علاقه به مرکزیتِ تک‌گویی‌ها به منزله‌ی اعترافاتی شخصی و واقعی، با اهمیتی که موضوع

روان‌شناسی شخصیت در این زمان پیدا کرد دست‌درست هم داده و با هم همراه شدند. تک‌گویی‌ها اهمیت پیدا کردند چون قهرمانان شخصیت خود را از آن طریق به ما نشان می‌دادند.

مشکل این‌جاست که چنین چیزهایی هیچ ربطی به نوع تأثری که شکسپیر خلق کرده بود نداشت و باعث می‌شد ما خیلی از چیزهایی را که در نمایشنامه می‌گذرد نبینیم. به نظر می‌رسد این‌جا نیز این موضوع فراموش می‌شود که تراژدی‌ها بیش از هر چیز «نمایشنامه» اند. در تأثر این احتمال هست که بازیگری روی صحنه خودش به تنهایی حرف بزند، ولی ممکن نیست که بازیگری روی صحنه «با خود» حرف بزند. اگر بازیگری خیلی افتضاح نباشد حتماً تماشاگرانی خواهد داشت، کسانی که به او گوش دهند و او را تماشا کنند. مشکل از این‌جا سرچشمه می‌گیرد که از قرن نوزدهم تا دهه‌ی ۱۹۶۰، قرارداد معمول در تأثر این بود که بازیگران وانمود می‌کردند متوجه تماشاگران نیستند و وقتی حرف می‌زنند تنها با یکدیگر حرف می‌زنند، انگار نه انگار که تماشاگری آن‌جاست؛ بنابراین وقتی تنها یک بازیگر روی صحنه است او باید با خودش حرف بزند! این قراردادی‌ست که در بخش وسیعی از تأثر مدرن به کار گرفته شده و می‌شود.^۱

اما این موضوع هیچ ربطی به شکسپیر ندارد. در تأثر شکسپیر هیچ قراردادی نیست که بگوید بازیگر نمی‌تواند متوجه تماشاگر بشود و با او حرف بزند. کاملاً برعکس، بازیگر متوجه تماشاگر می‌شود، به او چشمک می‌زند، با او شوخی می‌کند یا او را متوجه خود می‌کند. بنابراین هیچ دلیلی وجود ندارد که وقتی بازیگری به تنهایی روی صحنه حرف می‌زند، با تماشاگر صحبت نکند؛ که به جای ارائه‌ی تک‌گفتاری کاملاً درونی،

۱- باید توجه داشت که در این‌جا منظور از تأثر مدرن، تأثر واقع‌گرایانه‌ی دوران مدرن، یعنی اواخر قرن نوزدهم و قرن بیستم است.

خطابش به تماشاگر نباشد. بنابراین تک‌گویی‌ها واقعاً خصوصی و درونی نیستند. آن‌ها به هیچ وجه آن‌گونه که منتقدِ روشنگری مانند فرانک کرمود^۱ ادعا می‌کند «سخنرانی در سکوت و سخنرانی سکوت» نیستند. تک‌گویی‌ها چیزی بین خصوصی و عمومی‌اند که سعی می‌کنند دغدغه‌های فرد را با دغدغه‌های جمع درهم آمیزند. در ضمن در مورد تک‌گویی به منزله‌ی شکلی نابِ بیانِ احساساتِ شخصی، در نظر گرفته نمی‌شود که در بعضی از خصوصی‌ترین تک‌گویی‌های هملت یا مکبث از واژه‌ی «ما» و نه «من» استفاده می‌شود. در نتیجه خیلی از این سخنان تقریباً به کُل اشتباه درک می‌شود.

چه‌گونه‌ی عملکرد این موضوع در نمایشنامه‌های مختلف در بخش‌های مربوط به هر نمایشنامه بررسی خواهد شد، اما در این‌جا باید به این نکته‌ی مهم اشاره کنیم که در تراژدی‌های شکسپیر دو نوع سخنرانی خصوصی و عمومی وجود ندارد. آن‌چه عملاً وجود دارد لایه‌های متفاوتی از انواع سخنرانی‌ست؛ از گفت‌وگوهای بسیار رسمی عمومی گرفته تا صحبت‌های رسمی خصوصی، از تبادلِ نظرهای غیررسمی خصوصی گرفته تا تک‌گفتارهای گوناگون. با این باور که تک‌گفتارها واقعی‌ترین شکلِ صحبت در این نمایشنامه‌ها هستند، شما آن شگردی را که شکسپیر با رفتن از یک نوع گفتار به نوعی دیگر خلق می‌کند از دست می‌دهید و مرز بین خصوصی و عمومی را محو می‌کنید. با توجه نکردن به این‌که کی با کی صحبت می‌کند، و این‌که چه کسی دارد گوش می‌دهد، بخش مهمی از اتفاقاتِ نمایشی در این آثار را از دست می‌دهید. و مهم‌تر از همه این‌که تک‌گویی‌ها و دیگر گفتارهای شکسپیر شعر نیستند که بتوان آن‌ها را از اثر بیرون کشید و جداگانه تحلیل کرد — آن‌ها بخشی از گُنشِ نمایشیِ هراثرند.