مونولیو

پنج مونولوگ

نویسندگان

رضا [illegible]رور / سیداحسان عرفانی

شادی [illegible]یهادی / کیوان سررشته/ بهار کاتوزی

[illegible]دی چاکری

www.ketab.ir

سرشناسه : چاکری، مهدی، ۱۳۶۵ - گردآورنده
عنوان و نام پدیدآور : مونولیو، پنج مونولوگ/ نویسندگان رضا سرور... [و دیگران]؛ به کوشش مهدی چاکری.
مشخصات نشر : تهران: موسسه فرهنگی‌هنری نوروز هنر، ۱۳۹۵.
مشخصات ظاهری : ۱۰۴ ص.
شابک : ۱-۶۱-۷۱۰۹-۹۶۴-۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی : فیپا
یادداشت : نویسندگان رضا سرور، سیداحسان عرفانی، شادی فرهادی، کیوان سررشته، بهار کاتوزی، مهدی چاکری.
موضوع : نمایشنامه فارسی -- قرن ۱۴ -- مجموعه‌ها
موضوع : Persian drama -- 20th century -- Collections
شناسه افزوده : سرور، رضا، ۱۳۵۵ -
رده‌بندی کنگره : ۱۳۹۵ ۲چ/PIR۴۲۲۴
رده‌بندی دیویی : ۸فا۱/۶۲
شماره کتابخانه ملی : ۴۴۹۷۰۲۳

مونولیو، پنج مونولوگ

ناشر : موسسه فرهنگی هنری نوروز هنر
با همکاری : گروه تئاتر لیو
به کوشش: مهدی چاکری
نویسندگان : سیداحسان عرفانی، شادی فرهادی، کیوان سررشته، بهار کاتوزی، مهدی چاکری، با مقدمه ای از رضا سرور
شابک : ۱-۶۱-۷۱۰۹-۹۶۴-۹۷۸
طرح جلد: صالح تسبیحی
صفحه آرا: معصومه ملک‌محمودی
چاپ اول : ۱۳۹۶ ، **شمارگان** : ۱۰۰۰
قیمت : ۷۰۰۰۰ ریال

info@nowrouzehonar.com nowrouzhonar nowrouzehonar
گاندی، نبش هشتم، پلاک ٦٤، واحد۳B ، تلفن ۸۸۲۰۷۹۵۹ ، دورنگار ۸۸۸۷٤۷۸۹
www.nowrouzehonar.com

www.ketab.ir

فهرست مطالب

مقدمه ـ رضا سرور ۷

۱. درباره ماندن ـ سیداحسان عرفانی ۳۱

۲. بالماسکه ـ شادی فرهادی ۴۵

۳. آپارتـ/مان ـ کیوان سررشته ۵۳

۴. نسبیت خاص ـ بهار کاتوزی ۶۵

۵. به تونل نزدیک می‌شوید ـ مهدی چاکری ۸۵

www.ketab.ir

مونولوگ در جهان تراژیک

رضا سرور

۱. متافیزیک مرگ

شخصیت نمایشی، هنگام بیان مونولوگ خویش، در وضعیت‌های محتمل زیر قرار دارد: ممکن است او تنها شخصیت نمایش باشد، پس روی صحنه‌ای که بازنمود جهان انزوا است به ناگزیر با خود سخن می‌گوید؛ شاید جز او، دیگران نیز بر صحنه حضور داشته باشند، اما در جهان نمایش لحظه‌ای فرا می‌رسد که آنان نیز از گفتار و رفتار باز می‌مانند، نادیده‌اش می‌انگارند تا او تک‌گفتار خویش را آزادانه بر زبان راند؛ نیز میسر است که او، چه تنها و چه در حضور دیگران، گامی به جلو نهد و خطاب به تماشاگران خاموشی که در تاریکی فرو رفته‌اند سخن گوید. مسئله بر سر تنهایی، حضور دیگران و یا تعداد مخاطبان نیست بلکه مسئله بر سر سکوت آن‌ها است، سکوت مرگباری که برسازنده جهان انزوا است، او نه با دیگری که با سکوت سخن می‌گوید. پیش از این، دیگری هم‌چون نماینده جهان بیرونی با او سخن می‌گفت؛ اما اینک از آن‌جایی که جهان سکوت کرده، دیگری همان سکوت است. دیگری از کنش کلامی و رفتاری بازمانده و به دلیل همین فقدان کنش‌گری ـ به‌لحاظ دراماتیک ـ

www.ketab.ir

حضورش معادل غیاب است. در صحنه مونولوگ، غیاب حاضر است: غیاب صداهای دیگر؛ و از آن‌جایی که غیاب صداهای دیگر به امکان‌ناپذیری گفتگو منجر می‌شود لاجرم در حکم علت‌العللی خواهد بود برای بیان مونولوگ. در جهان انزوا، مونولوگ هم‌چون بردار یک‌سویه‌ای است که در یک سویش انسان منزوی و در سوی دیگر آن، متافیزیک غیاب حضور دارد.

اگر در شکل عام مونولوگ، متافیزیک غیاب عامل موثر است آن‌گاه در مونولوگ تراژیک که فرم خاص‌تر و محدودتر آن است، عرصه این غیاب محدود می‌شود به غیاب حیات انسانی، به مرگ. در این‌جا متافیزیک غیاب جای خود را به متافیزیک مرگ می‌دهد، زیرا مرگ سایه تراژدی است و بر تمامی اجزای آن سایه گسترده است. در تراژدی، نمایش هم‌چون مسیری است که به دهان گشوده مرگ ختم می‌شود. در پیمایش این مسیر اما لحظه‌ای فرا می‌رسد که قهرمان پس از اخذ تصمیم تراژدیک، بی‌درنگ از سرنوشت یگانه و محتومش ـ مرگ ـ آگاهی می‌یابد. از این لحظه به بعد است که تراژیک بودن سرنوشت او نه فقط به‌دلیل مرگ محتوم بلکه به خاطر آگاهی کامل قهرمان از پیشروی‌اش به‌سوی مرگ است. هم از این‌روست که گفته می‌شود هیچ تراژدی‌ای بدون آگاهی از مرگ محقق نمی‌شود. در پرتو متافیزیک مرگ، قهرمان تمام تک‌گفتارهایش را در آستانه مرگ‌آگاهی ایراد می‌کند. سایه‌ی این مرگ‌آگاهی چندان سنگین و فراگستر است که در جریان نمایش به تناوب قهرمان را متوقف می‌سازد تا در باب ذات مرگ تأمل کند.

طیف مرگ‌آگاهی قهرمان از مونولوگ‌های تراژدی‌های یونان باستان آغاز گشته، در آثار عصر الیزابت و ژاکوبن‌ها ادامه یافته و در گذر از دوران نئوکلاسیک‌ها و رمانتیک‌ها دامنه خویش را تا درام‌های تک‌نفره مدرن گسترده است. در این مونولوگ‌ها سایه‌ی مرگ ـ هم‌چون ابری تیره ـ شتابان

www.ketab.ir

گذر می‌کند: آنتیگونه که «هیچ چیز جز مرگی بی‌نوا ندارد» و «مرگ را بسیار نزدیک به خود» می‌بیند، در واپسین تک‌گفتار خویش یک‌سره به مرگ خود، برادران و والدین‌اش می‌اندیشد، هملت مرگ‌اندیش در مونولوگ «بودن یا نبودن» به مردن، خودکشی، خواب مرگ و قلمروِ مردگان که هیچ مسافری از آن بازنگشته فکر می‌کند، واپسین مونولوگ اتللو به مرگ با خنجر منجر می‌شود، مکبث پس از شنیدن خبر مرگ همسرش تنها از مرگ، ناگزیری مواجهه با آن، سایه‌واری و بی‌معنایی زندگی سخن می‌گوید. تک‌گفتارهای لیر مشحون از مرگ و استعاره‌هایی برای آن است. اینک رومئو در مقبره مردگان است به امید پاریس و ژولیت، به گور تیبالت می‌نگرد، مرگ ذهن و چشم او را انباشته است و در آن هنگام که تک‌گفتارش در باب مرگ به انتها می‌رسد بی‌درنگ زهر می‌نوشد تا خود در کنار مردگان بیارامد. تک‌گفتار شاعرانه ریچارد دوم در زندان پیش از مرگ هنگامی تقریر می‌شود که در می‌یابد نه فقط رعایا که پادشاهان نیز فانی‌اند و هنوز این آگاهی به اتمام نرسیده است که اگزتون با شمشیرش آگاهی را به حد اعلی تمام می‌کند. مارک آنتونی بر فراز جسد خون‌چکان سزار از مرگ (از دفن نیکی‌ها با استخوان‌های جسد و جاودانه ماندن بدی‌ها) سخن می‌گوید، برآشفتن بروتوس از آن رو است که هر کلام او با جسد ـ عینیت مرگ ـ مؤکد می‌شود. فدریکو گارسیا لورکا، رودریگوی کورنی، کارل شیللر و هرنانی هوگو دمی پیش از مرگ، با تک‌گفتارهایی پس فخیم‌تر از پیشینیان، غرقه در صنایع بدیعی و با روحی متلاطم، در ذات مرگ تأمل می‌کنند و بعد جان می‌بازند. در درام‌های تک‌نفره مدرن نیز مونولوگ‌ها زیر سایه مرگ بیان می‌شوند: کراپ پس از شنیدن تک‌گفتارهای پیشین‌اش بر روی نوار، «آخرین نوار» پیش از مرگش را ضبط می‌کند، در «پیش از صبحانه» (اثر اونیل) مرد رگ خود را می‌زند تا مونولوگ همسرش

www.ketab.ir

را از وراجی صرف به هذیانی مرگ‌آلود بدل سازد، تک‌گفتار «پرده‌برداری» (سان سکوندو) نیز زیر نگاه ابدی و بی‌اعتنای نویسنده مرده ایراد می‌شود. فهرست بی‌انتها است.

با اندکی احتیاط می‌توان معادل چنین تک‌گفتارهایی را در ادبیات داستانی پی گرفت، یعنی در هر جایی که راوی اول شخص در جهانی مرگ‌بار روایت خویش را آغاز کرده است: در رمان «گور به گور» (یا «همان‌طور که دراز کشیده بودم و داشتم می‌مردم» اثر فاکنر) پنجاه و نه مونولوگ کوتاه و بلند همگی حول مرگ ادی و برزاز مراسم خاکسپاری او بیان می‌شوند، مرگ بر یوکناپاتاوفا سایه افکنده بر شخصیت‌ها را به تک‌گویی واداشته است (ژان لویی بارو اقتباسی نمایشی از این اثر را اجرا کرد زیرا آن را گونه‌ای از نمایش بدوی می‌دانست.) چنان‌که در «خشم و هیاهو» نیز تک‌گویی‌ها در روز تدفین مادربزرگ بیان می‌شوند. در «مالون می‌میرد» مرگ همان رانه‌ای است که مالون را به تک‌گویی هذیان‌آلود وامی‌دارد و چندان پیش می‌رود که مرزهای تراژدی و مضحکه را در هم می‌آمیزد. با قطعیت می‌توان گفت که مهم‌ترین رمان فارسی، مهم‌ترین تک‌گفتار زبان فارسی نیز هست: راوی «بوف کور» تک‌گفتارهای خویش را تنها از آن رو می‌نویسد که هنوز وزن جسد زن اثیری را روی سینه‌اش حس می‌کند، او رویاروی مرگ، روی کاغذهایش قوز کرده و فقط برای سایه‌اش می‌نویسد. همین شیوه از تک‌گفتار اول شخص در راوی مرگ‌اندیش «پدر به گور» نیز دیده می‌شود که شرح خودکشی‌های نافرجامش را حکایت می‌کند. می‌توان با مثال‌هایی از آثار ویرجینیا وولف، امیلی ریچاردسون، سلین و دیگران ادامه داد، و یا می‌توان همین جا متوقف شد.

اگر بتوان گفته سارتر را به وام گرفت که: «هر تکنیکی ریشه در متافیزیک دارد» آن‌گاه می‌توان گفت که تکنیک روایی مونولوگ تراژیک، ریشه در متافیزیک مرگ دارد. چرخش زهرآگین کلمات در آوندهای مونولوگ

www.ketab.ir

تراژیک منشایی ندارد جز ریشه‌هایی که از اتمسفر مرگ تغذیه می‌کنند، همان ریشه‌هایی که اندام پرانحنای خویش را تا هادس، تا قعر جهان مرگ، فرو برده‌اند. از دیگرسو، سکوت خدایان یا خاموشی جهان (همان دیگری در معنای عام آن)، متافیزیک مرگ را انباشته است. در این سکوت هول‌انگیز، تنها صدای انسان منزوی طنین دارد و تک‌گفتار او به سوی خودش باز می‌گردد. در این جهان تراژیک پاسخی در کار نیست، زیرا اگر پاسخی از سوی دیگری خاموش می‌آمد آن‌گاه دیگر نه با تراژدی بلکه با داستانی تمثیلی و با نتیجه‌ای منطقی در پایان روبه‌رو بودیم، اگر خدایان پاسخی می‌دادند به ناگزیر می‌بایست در آن به توجیه رنج بی‌دلیل انسان برمی‌آمدند و طبیعت بی‌رحم می‌بایست علت وجود خود را به بشر را توضیح می‌داد، اما در تراژدی پاسخ منطقی وجود ندارد. تراژدی از منطق انسانی می‌گریزد و فقدان منطق انسانی، همان فقدان منطق گفتگویی است. پس به ناگزیر دیگری خاموشی را بر می‌گزیند. در این‌جا پاسخ انسان بازتاب صدای خود او است. هر مونولوگ تراژیک گفتگویی است بین صدا و بازتاب آن در اتمسفر مرگ.

۲. ساختار عمودی مونولوگ

در تراژدی، مونولوگ یک جای‌گاه است، «جای» آن در سیر کنش، مکانی است که یا خالی بوده و یا دست کم چنین پنداشته می‌شود، فضایی خالی و خلوت که شخصیت در آن دمی از کشاکش ستیهنده با سرنوشت باز می‌ایستد و به تأمل می‌نشیند. اما این «جا»ی واقعی، هم‌زمان می‌تواند یک «جا»ی مجازی نیز باشد، جایی که می‌تواند هم‌چون نقطه گسستی در روند کنش تلقی شود: در واقع هر جا که دیالوگی در کار است منطق گفتگویی، یا در اصل منطق

www.ketab.ir

علیت، موجب پیشروی کنش خطی نمایش به سوی فرجام خویش می‌شود اما با شروع مونولوگ، این کنش افقی قطع می‌گردد، برای لحظه‌ای به نظر می‌رسد که کنش ایستاده است و به جای پیشروی در سطح افق حوادث، به سوی عمق پیش می‌رود، به‌عبارت دیگر، نمودار کنش اینک عمودی شده و به سوی عمق تأملات سرازیر گشته است. از دیدگاه مجازی «جا»ی مونولوگ در عمق است و تنها پس از پایان گرفتن تأملات است که نمودار دیگر بار به سطح افق، به همان نقطه گسست، باز می‌گردد و نمودار افقی کنش ادامه می‌یابد. اما قهرمان، هم او که در عمق تأملات مرگ‌اندیشانه غوطه خورده، اینک در بازگشت خویش دیگر همان قهرمان قبل از گسست نیست، او قهرمانی مرگ‌آگاه است که با تهور و تحولی آشکار به سوی مستقبل پیش‌سپار می‌شود.

اما اصطلاح نقطه گسست یا جان‌گر تمام وجوه این «جا»ی ویژه نیست زیرا هم‌زمان جای وقوع کنش دگرگون تغییر می‌یابد. در سطح افقی وقایع، کنش تراژیک میان قهرمان و دیگران روی صحنه اتفاق می‌افتد اما در مونولوگ به علت غیاب دیگری، کنش دیگر نه بر روی صحنه که در درون ذهن قهرمان ـ میان او با خود ـ رخ می‌دهد، کنش از مکانی واقعی (صحنه) به مکانی مجازی (ذهن) منتقل می‌گردد و از همین رو، کنشی که تا کنون شاهد آن بودیم و حالتی عینی (ابژکتیو) داشت اینک به صورت ذهنی (سوبژکتیو) در می‌آید. پس با شروع مونولوگ، ماهیت کنش از عینی به ذهنی ـ و در پایان آن، و با رجوع به نقطه گسست ـ دوباره از حالت ذهنی به عینی تبدیل می‌شود. نقطه گسست همان «نقطه جای‌گشت» ماهیت کنش از عینی به ذهنی و بالعکس است. پیدا است آن‌چه به غلط کنش ایستا در مونولوگ خوانده می‌شد چیزی نیست جز همین تغییر ماهوی کنش.

از منظر زمانی نیز در نقطه جای‌گشت «گاه» آن فرا می‌رسد که زمان

خطی متوقف و زمان غیرخطی آغاز گردد. در شرایطی که امکان دیالوگ میسر است زمان هم‌چون خطی مستقیم به پیش می‌رود و نمودار هندسی وقایع بر مبنای آن ترسیم می‌گردد. کنش‌ها در حکم نقاط تشکیل دهنده خط زمان هستند و بنابراین تقدم کنش بر واکنش به خاطر تقدم زمان علت بر زمان معلول است. زمان متقدم همان علت و زمان متأخر همان معلول است. به لحاظ هندسی، این زمان/کنش را می‌توان در یک دستگاه مختصات با دو محور تجسم کرد که در آن، زمان محور افقی و کنش محور عمودی است. در این دستگاه مختصات، خطوط همواره مستقیم ترسیم می‌شوند؛ این خطوط در جایی می‌توانند شکسته یا نقطه‌چین باشند (زیرا بین صحنه‌ها می‌تواند ساعتی، سالی و یا حتی سده‌ای فاصله بیافتد) و یا خطوط دارای شیب مثبت یا منفی باشند (زیرا کنش در محور عمودی خود می‌تواند صعودی یا نزولی، رو به اوج یا در حال فرود در نظر گرفته شود) اما به‌هرحال راستای این خطوط همیشه مستقیم‌اند و علت آن چیزی نیست جز این‌که: علیت کنش‌ها تابع خطی زمان است.

اما هنگامی که دیگری بر صحنه حضور ندارد، زمان دیگری بر زمان صحنه‌ای افزوده می‌شود و آن زمان ذهنی است. زمان صحنه‌ای با اولین کلام بازیگر آغاز و با آخرین آن‌ها پایان می‌گیرد، این زمانی است که بر بازیگر و تماشاگر به یک‌سان می‌گذرد. اما در درون همین زمان، زمان دیگری جاری است که دیگر از زمان پیش‌رونده خطی تبعیت نمی‌کند، زیرا ترتیب روایی داستان لزوما بر ترتیب وقوع پی‌رنگ منطبق نیست. پی‌رنگ ذات علیت است و تقدم و تأخر حوادث شرط ضروری آن تلقی می‌گردد، باید لزوما از تولد قهرمان آغاز کرد تا بتوان به مرگ او رسید، باید از آشنایی زوجی جوان شروع کرد تا بتوان به ازدواج و بعد به طلاق آن‌ها پرداخت. اما ترتیب روایتی لزوما

چنین تقدم و تأخری را برنمی‌تابد، می‌توان از مرگ قهرمان آغاز کرد و در پایان به تولد او بازگشت و این فاصله را با بی‌شمار حوادث نامتوالی انباشت، می‌توان ابتدا شاهد طلاق بود و بعد آشنایی. روایت از منطق صلب پی‌رنگ آزاد است و چیدمان دل‌خواه خود از آن را برمی‌گزینند. روایت صحنه‌ای مونولوگ در عین آن‌که در زمان حال می‌گذرد، اما روایت آزادانه‌ای از زمان‌های متنافر را در درون خود نهفته دارد. در تک‌گفتار، نوعی زمان‌پریشی ماهوی نهفته است که ذهن متزلزل راوی را (بیش‌تر) به گذشته و (کم‌تر) به آینده می‌برد، لاجرم گفتار او می‌تواند از خط مستقیم منحرف گردد، دور بزند، به گذشته برود و بعد با بازگشت مجدد به زمان حال، دایره را تکمیل کند؛ نیز می‌تواند با شیب متنافر خود از گذشته نزدیک به سوی آینده دور یا هر زمان متصور دیگری برود. تقاطع زمان حال صحنه‌ای با زمان درونی موجب ناهم‌زمانی می‌شود، گذشته یا آینده (زمان درونی) به زمان حال (زمان صحنه‌ای) احضار می‌شوند و بدین‌سان ناهم‌زمانی پدید می‌آید. این در هم شدن زمان‌ها به در هم شدن روایت‌ها ـ و در نتیجه شخصیت‌ها ـ منجر می‌شود: شخصیت کنونی در عین خود بودن، همانی نیست که هست یا که آن کسی است که در گذشته بوده و یا در آینده می‌تواند باشد. زمان درونی تابع ذهن راوی و جهش‌های آن به گذشته و آینده است. در این‌جا نقاط کنش دیگر تعیین‌کننده بردار زمان نیستند و استقلال خطی دارند. کنش زبانی تابعی آزاد از کنش‌های ذهنی و پرش‌های آن می‌شود و بدین سان «گاه» کنش، «گاه» ذهن می‌گردد.

۳. ساختار زبانی

مونولوگ می‌تواند به نظم باشد مانند آن‌چه در آثار شکسپیر، مارلو، راسین و یا کورنی است و یا به نثر، مانند بیش‌تر تراژدی‌های عصر رمانتیک؛ اما چه به

www.ketab.ir

نظم باشد و چه به نثر، فصل مشترک آن‌ها زبان شاعرانه‌ای است سرشار از صورخیال، استعارات، تشبیهات، مجازها، جناس‌ها و ایهام‌ها که اندیشه‌های قهرمانان را غالبا به نحوی غیرمستقیم بیان می‌کند. اگرچه این فنون بلاغی منحصر به مونولوگ‌ها نیستند و به تواتر در سراسر تراژدی به کار می‌روند اما آن‌چه مونولوگ را بدل به مناسب‌ترین بستر برای پدیدار شدن و کاربرد صنایع بدیعی می‌کند همان ذات متأمل مونولوگ و ضرب‌آهنگ آهسته آن است. چرا که در سایر قسمت‌های تراژدی، شتاب برآمده از کنش زنجیره‌ای حوادث فرصت تأمل، یافتن تشبیهات مناسب و ابداع استعارات را از قهرمان دریغ می‌کند و اگر هم قهرمان به‌رغم تنگنایی که در آن است زبان‌ورزی آغاز کند، چنین عملی غیرواقعی و مغایر با منطق رئالیستی صحنه تلقی می‌شود. اگر هنگام گریز از معشوقه، قهرمان به جای فرار بایستد، کاهلانه ذوق‌آزمایی ادبی کند و در بلاغت چیدان بکوشد که زندگی را به دریا، آه معشوقه را به طوفان، خود را به کشتی، حوادث را به نهنگان قعر دریا و دشمنان را به صخره‌هایی استوار تشبیه کند و لاجرم این همه را به مقتضای فضای شاعرانه با ضرب‌آهنگی کندرفتار بیاراید کند اعمالش یک‌سره در تضاد با وضعیت دراماتیک او به نظر خواهند رسید. در رگبار گفتگو با حریف، به هنگام مقابله با خیانت‌ها و یا در غوغای جنگ و گریز، اگر قرار بر حفظ منطق رئالیستی وقایع باشد، او تنها فرصت می‌یابد که از فشرده‌ترین استعاره‌ها و یا دست کم از تعداد قلیلی جناس استفاده کند، چرا که در چنین شرایطی هرگونه صورخیال یا کاربرد صنایع بدیعی فقط در حکم تزیین گفتار، اطاله کلام، فخر فروشی و یا از یاد بردن منطق نمایشی است.

اما در مونولوگ همه‌چیز آماده است تا فنون بلاغت، صنایع بدیعی و صور خیال در حد اعلای خود پدیدار شوند. دیگر خبری از کنش پرشتاب نیست و سکونی نسبی فراهم است. برخلاف جریان گفتگو، او دیگر ناگزیر نیست تا با

www.ketab.ir

گفتاری صریح و مستقیم به‌سوی اهداف شخصی و یا خواست‌های دراماتیک خود پیشروی کند بلکه فرصت دارد تا از طریق گفتارهای غیرمستقیم و گذرنده از میان صورخیال، تشبیهات و استعارات خیال‌پردازی کند. در این‌جا صورخیال دیگر نه در حکم تزیین صرف یا قدرت نمایی بلاغی، بلکه به‌مثابه عنصر ذاتی مونولوگ است.

از طرف دیگر درون‌مایه مونولوگ، تأمل در باب مرگ است. همان کس که در مواجهه با امور روزمره از زبانی صریح، مستقیم و بی‌پیرایه استفاده می‌کرد اینک در رویارویی با مرگ و در آستانه عرصه‌ی رازآمیز و مخوف آن، ناگاه زبانی بالغ و آراسته به صورخیال را به کار می‌گیرد، استعارات سر بر می‌آورند، تشبیهات درهم در آمیزند، کلمات در نوبت خود معناهایی دیگر می‌یابند، هر اشاره به اشارات دیگر ارجاع می‌دهد و صور خیال در هم ادغام می‌شوند. مرگ‌آگاهی، ذات زبان را متحول می‌کند. کلمات نمی‌توانند مستقیما در چشم مرگ بنگرند، از این رو گفتار مستقیم به کنایه تبدیل می‌شود. ارتعاش مرگ هر گفتار مستقیمی را منحنی می‌کند تا بلاغت را در خویش محصور سازد. در این لحظه است که قهرمانان زبان مألوف خویش را وامی‌نهند: ژولیت که در مقبره‌اش به روی مرگ چشم گشوده، زبان دختر نازپرورده کاپولت‌ها را کنار می‌گذارد؛ کلئوپاترایی که خواهان مرگ با نیش افعی است دیگر به زبان معشوقگان سخن نمی‌گوید، زبان هنری پنجم در آستانه جنگ اجینکورت دیگر زبان شاهزاده‌ای عیاش نیست، کوریولانوس، مکبث و لیر دیگر به زبان جنگ‌آوران خطابه نمی‌خوانند بلکه الهه شعر از زبان آن‌ها سخن می‌گوید. ریچارد دوم، پادشاه کاهلی که با نزدیک شدن تدریجی‌اش به مرگ گفتارش به تصرف استعارات در می‌آید، در واپسین مونولوگ خویش چنین می‌گوید:

«زمان را بر باد دادم و زمان اینک بر بادم می‌دهد/ زیرا اکنون زمان، مرا ساعت عقربه‌شمار خویش کرده است/ افکارم دقایق‌اند، و با آن آه‌هایی که

www.ketab.ir

بر می‌انگیزند/ تیک‌تاک‌کنان فواصل زمان را در چشمانم، که صفحه ساعت است، نمایان می‌سازند/ و انگشتم عقربه‌ای است که با زدودن اشک، مدام به آن‌ها اشاره می‌کند.»

در آستانه مرگ‌آگاهی، تشبیه به پس‌زمینه می‌رود و استعاره به پیش می‌آید، بدین سبب است که در قطعه‌ی بالا، انسان نه مثل ساعت که خود ساعت است و افکارش نه شبیه دقایق بلکه خود دقایق‌اند. همانندی جای خود را به یکی شدن می‌دهد و شبکه‌ای از تصاویر استعاری شکل می‌گیرد. در این‌جا است که دیگر شخصیت مرگ‌اندیش نه با معنای کلمات بلکه با تصاویر آن‌ها فکر می‌کند، تصاویر درهم‌شونده‌ای که عاقبت بر تصویر نهایی مرگ منطبق می‌گردد.

۴. منطق و احساس

در تراژدی‌های کلاسیک، تأملات بیشتر مبنای منطقی دارند، بدین معنا که قهرمان در تک‌گفتارش نتایج اعمال پیشین و پیامدهای اقدامات آتی خویش را می‌سنجد، با تفکر در باب این‌که چگونه به این مرحله رسیده است و یا با بررسی راه‌های محتملی که پیش‌رو دارد می‌کوشد تصمیمی بگیرد. از طریق این تجزیه و تحلیل‌ها است که تماشاگر تدریجا به انگیزه‌های درونی او به دلایل رفتارهای قهرمان نمایش در گذشته و آینده پی می‌برد. اگرچه قهرمان زیر فشارهای روحی شدید و توفانی از احساسات قرار دارد اما در نهایت و به هنگام تصمیم‌گیری، این خرد تراژیک است که هدایت‌گر او است. در روند تصمیم‌گیری ـ یعنی همان‌جایی که نیروی آپولونی بر قوای دیونیزوسی چیره می‌گردد ـ احساسات تحت فرمان خرد تراژیک قرار می‌گیرند، حال