Archive of SID

تأثیر «مونولوگ» در معرفی قهرمان و پیشبرد موقعیت‌های دراماتیکِ آثار نمایشی در عصر نئوکلاسیک

شهاب الدین عادل
استادیار دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر

www.SID.ir

Archive of SID

چکیده
مقاله‌ای که هم‌اکنون ازنظر می‌گذرد، نگاهی است تحلیلی به مقوله‌ی مونولوگ یا تک‌گویی و تأثیر آن در معرفی شخصیت‌پردازی قهرمان و خلق موقعیت‌های‌دراماتیک اثر که با رویکرد ساختارگرایانه در سه تراژدی عصر نئوکلاسیک موردبررسی قرار می‌گیرد.
هدف از ارایه‌ی این مقاله عبارت است از: ۱) جایگاه و موقعیت مونولوگ در ساختار درام، ۲) تأثیر کاربردی مونولوگ در خلق موقعیت‌های نمایشی و همین‌طور شخصیت‌پردازی، ۳) نحوه‌ی برقراری ارتباط مونولوگ با مخاطب و مخاطب با سیر حوادث درام، ۴) تأثیر مونولوگ در پیدایی تکنیک‌های دیگر نمایشی.
لازم‌به‌ذکر است که مونولوگ در تئاتر از قابلیت‌های دیگری نیز در نحوه‌ی روایتگری داستان برخوردار است که ازآن‌جمله باید به گفتمان متغیر پیرامون فردیت، نحوه‌ی بازنمایی ویژگی‌های روانشناسانه و درونی شخصیت‌ها و انعکاس‌دهنده‌ی زبان و فرهنگ یک جامعه اشاره کرد. کارکردهای متنوع و متعدد تک‌گویی همواره به‌عنوان یک شاخصه در پیشبرد ساختار دراماتیک آثار نمایشی تأثیر داشته است.
مونولوگ یا تک‌گویی اگرچه اصطلاحی است که زیربنای آن بر شیوه‌ی حرف زدن یک نفر با خودش و یا با تماشاگر استوار است، اما این اصطلاح و کارکرد و روش‌های به‌کارگیری آن در ادوار مختلفِ ادبیات نمایشی در دنیا تاحدودی با هم متفاوت است؛ به‌نحوی که روش‌های به‌کارگیری مونولوگ در دوران کلاسیک به‌مراتب با روش‌ها و رویکردها و دیدگاه‌های به‌کارگیری آن در دوران مدرنیسم و حتی پست‌مدرنیسم متفاوت است. چنان‌چه این شیوه در دوران کلاسیک‌ها به‌صورت یک الزام و در دوران مدرن به صورت یک تکنیک و تمهید به‌کار گرفته می‌شود.

واژگان کلیدی: مونولوگ (تک‌گویی)، ساختار درام، کلاسیک، نئوکلاسیک، شخصیت‌پردازی و مونودرام.

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه:
مونولوگ[1] واژه‌ای ترکیب‌یافته از دو واژه‌ی مونو (Mono) به معنای تک و لوگ (Logue) به مفهوم سخنرانی یا صحبت کردن است که معنای کلی تک‌گویی را تشکیل می‌دهد که زیربنای اصلی آن در یونان باستان به‌معرض‌ظهور درآمد.
تاریخ تک‌گویی به دوران آغازین تئاتر در یونان باستان بازمی‌گردد که به‌مرورزمان در همان دوران با ابتکاراتی که ازسوی شعرای تراژدی‌نویس قرن ۶ و ۵ ق.م به ارمغان آمد از رشد و گسترش خاصی بهره‌مند شد و سپس در دوران نئوکلاسیک در انگلیس و فرانسه با اقدامات بی‌شائبه‌ی امثال «ویلیام شکسپیر»، «پی‌یر کورنی»[2]، «ژان راسین»[3] و... به اوج دراماتیک خود دست یافت که تمام این اقدامات و تجربیات درنهایت سبب شد که تک‌گویی در گذر زمان و به‌خصوص پس از جنگ جهانی اول و دوم، به علت ماشینی شدن و هم‌چنین سرگردانی‌های انسان قرن بیستم، دوباره به اسلوبی دیگر رواج یابد و عنصر محتوایی عمده‌اش، درون‌گرایی ناشی از امراض روحی و روانی پرسوناژ شده که به‌صورت واگویه‌های درونی و بیرونی همراه با وحشت و آشفتگی و ازخودبیگانگی در ژانرهای دیگر نمایشی هم‌چون مونودرام بیان شود.
در اواخر قرن ۱۹ میلادی متأثر از نقش کاربردی مونولوگ و استفاده از آن به‌عنوان گفتاری انجام‌رسان (و نه تعاملی) در تئاتر، سبب شد که سبک‌ها و تکنیک‌های بدیعی در شیوه‌های بازیگر مطرح شود. که در آن بازیگر کاملاً در شخصیت مربوطه غرق شده و از مونولوگ به‌عنوان ابزاری برای القای حس سلطه و اقتدار و امری هدفمند برای تأثیرگذاری دراماتیکِ امور اجرایی نمایشی بهره جوید.
حال بدین‌جهت مونولوگ در جایگاه کامل‌ترین شکل تک‌گویی می‌تواند ازیک‌طرف به‌عنوان مصداقی برای ثبت میزان جوهرِ یک نمایشنامه‌نویس درنظر گرفته شود و ازطرف‌دیگر به جهت ابعاد مقتصدانه‌ی نمایش‌های تک‌نفره، توانسته است که در جذب طیف وسیعی از مخاطبان بسیار موفق عمل کند. البته باید درنظر داشت که بخش اعظم این موفقیت مرهون این امر است که مونولوگ در درام امروزی، نه‌تنها خواسته‌های بازیگر و مخاطبش را در توضیح زیرمتن تأمین می‌کند، بلکه بر مبنای این کارکردها می‌توان از مونولوگ به‌عنوان ادبی‌ترین رسانه‌ی دراماتیک نیز یاد نمود که در درام‌های کلاسیک و زایش روح تئاتر، همواره نقشی اساسی ایفا می‌کرده است دراین‌میان گفتنی است که گاه مونولوگ، خود نمایشنامه‌ای مستقل کرد که در گونه‌ی مونودرام جای می‌گیرد و ازهمین‌رهگذر شاید بتوان با صراحت بیشتری اذعان کرد که مونودرام را از مونولوگ دراما گرفته‌اند.
علاوه‌براین باید اشاره کرد که برخلاف گفت‌وگویی که بازیگران در آن شریک هستند، مونولوگ مختص فرد اجراگر است و ازنظر بسیاری از منتقدان، زبان در تک‌گویی در مقایسه با گفت‌وگو انعطاف بیشتری از خود بروز می‌دهد.
حال از آنجا که تأثیرات مونولوگ به‌خصوص در عصر نئوکلاسیک در روند خلق موقعیت‌های دراماتیک و معرفی شخصیت‌های درام و همین‌طور میزان الگورسانی، بیش از سایر ادوار ادبیات نمایشی از تأثیرگذاری بیشتری برخوردار بوده، بنابراین در ذیل ابتدا به معرفی کامل این شیوه و عنصر نمایشی یعنی مونولوگ پرداخته و سپس با مطرح‌سازی این تکنیک نمایشی، نقش فزاینده و تأثیرگذار آن را در گستره‌ی زمان و در پیدایی تکنیک‌های دیگر نمایشی موردکنکاش قرار می‌دهیم.

۱- تعریف مونولوگ:
«مونولوگ یا تک‌گویی، اصطلاحی است با معانی متعدد در هنر نمایشی و سینما؛ اساس و زیربنایی که در آن شیوه فقط یک نفر حرف می‌زند؛ یا با خودش و یا با تماشاگر» (نوراحمر، ۱۳۸۱: ۱۳۶).
در کتاب **فرهنگ جامع تحلیلی تئاتر** این واژه نیز چنین تعریف شده است:
«سخن یک شخصیت است که مستقیماً روی سخن با هیچ مخاطبی ندارد و در پی کسب پاسخی

www.SID.ir

Archive of SID

نیست. وجه تمایز تک گفتار با گفتگو [دیالوگ] عبارت است از فقدان مبادله‌ی کلامی و طولانی بودن نطق پرشوری که از بافت کشمکش و گفتگو قابل جدایی است» (شاهین، شهناز و...، ۱۳۸۳: ۲۷۶).

۲- مفهوم مونولوگ:

مفهوم مونولوگ در نظریه‌ی دراماتیک باوجود تعاریف متعددش اساساً مفهومی مبهم است. به گفته‌ی فیستر[۴] در کتاب **نظریه و تحلیل درام**، تک‌گویی اساساً در تعاریف متعدد و معیار در مقابل مفهوم دیالوگ[۵] (گفت‌وگو) تعریف می‌شود. بنابراین تعریف مونولوگ بر حسب تمایزش با دیالوگ تعیین می‌شود. دو معیاری که در این جا دست‌اندرکار می‌شوند یکی معیاری است که بر اساس موقعیت، مونولوگ را تعریف می‌کند و دیگری معیار ساختاری است. معیار اول یعنی معیار موقعیت به تنهایی فرد گوینده بر صحنه اشاره دارد و معیار ساختاری به طول و میزان استقلال و خودبسندگیِ گفتاری خاص اشاره می‌کند. بر اساس معیارِ اول، گفتارهای بلند در متن نمایشنامه، مونولوگ محسوب نمی‌شوند، چون این گفتارها مستقیماً فردی حاضر در صحنه را خطاب قرار می‌دهند. اما بر اساس تعریف دوم، این گفتارها مونولوگ‌اند، چون گفتارهای مستقل و جامع با طول قابل‌تاملی هستند.

سنت آنگلوآمریکن بر اساس اصطلاح‌شناسی خود، این دو مفهوم را تحت‌عنوان سولی‌لوکی[۶] (تنهاگویی) و مونولوگ تعریف می‌کند، هم‌چنین در دیکشنری تئاتر «پاتریس پاویس»[۷] این مفهوم را به گونه‌ای متفاوت پیش می‌برد. او مفهوم مونولوگ بر حسب طول را دست‌کم از تعریف مونولوگ حذف می‌کند. مونولوگ گفتاری است که یک شخصیت با خودش می‌گوید، درحالی‌که سولی‌لوکی یا حدیث‌نفس، مستقیماً خطاب به هم‌صحبتی است که صحبت نمی‌کند.

«تک‌گویی همان طور که از نمایه‌ی واژه‌اش پیداست گویشی است تک‌سویه برای یک دهان و یا قلم و از شگردهای ادبی و هنری به شمار می‌رود. تک‌گویی در تئاتر اما یعنی خودِ تئاتر به معنای واقعی و تاریخی واژه، چرا که تئاتر از اساس با تک‌گویی شکل می‌گیرد و پس از سالیان دراز دیالوگ بر آن استوار می‌شود. تک‌گویی سویه‌ی روبه‌روی دیالوگ است و از نگاهی دیگر تک‌گویی گونه‌ای از دیالوگ است که تک‌گو با خود یا با دیگری دارد» (خاکی‌نژاد، ۱۳۹۲: ۲۶).

«لوپه دووگا»[۸] نمایشنامه‌نویس اسپانیایی دراین‌خصوص می‌گوید: «حرکت تئاتری در تغییر و به هم خوردن تعادل نیروها ایجاد می‌شود. مونولوگ‌ها اگر مخاطب ذهنی و پنهانی نداشته باشند که با وجود آن که غایب است حضورش احساس می‌شود، تئاتر نخواهد بود».

آن‌چه روشن و بدیهی است تک‌گویی، درونیات سرکوب‌شده‌ی انسان معاصر و اعتراض و برون ریختن درونیات این انسان را مطرح می‌کند. سرچشمه‌ی چنین مواردی را می‌توان در برآیند جوامع دیکتاتوری و یا تک‌صدایی که تحت‌فشار و خفقان بوده و عاری از تعاملات اجتماعی و انسانی هستند، دانست. جوامعی که فرصت تعاملات دو الی چند نفر را سلب می‌کند و امیال گفتمان میان مردم را سرکوب می‌کند و به‌جای این که چندگویی و چندصدایی گسترش یابد، بدیهی است تک‌صدایی و تک‌گویی رواج می‌یابد و بنابراین هویت در چنین فضاهایی به صورت چندگویی نمود پیدا نمی‌کند.

تک‌گویی:

«تک‌گویی سخن درازناک بی‌گسست و یا کم‌گسستِ شخصیتی ویژه در نمایشنامه و نمایش است، شخصیتی که به او تک‌گوی گفته‌اند. تک‌گوی در تنهایی بر صحنه و یا در حضور شخصیت‌های دیگر نمایش، با سخنی رسا و شیوا و برخوردار از شگردها و شیوه‌های نمایشی، اندیشه‌ها، بیم‌ها، امیدها، پرخاش‌ها، پرسش‌ها،... و یا اعتراف‌های خود را به آگاهی و به راستی به آگاهی دریافتگران

www.SID.ir

Archive of SID

همگان می‌رساند» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳: ۶۳۰).

تنهاگویی:

«هنگامی که تک‌گویی در تنهایی و به صورت حدیث نفس و دردِدل انجام پذیرد، شکل دیگری از آن نمودار گردیده که تنهاگویی خوانده شده است. تنهاگویی آن تک‌گویی است که در نبودِ شخصیت‌های دیگر نمایش بر صحنه بیان می‌گردد. تنهاگویی، برون‌سازیِ اندیشه‌های درونی است» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳: ۶۳۱).

تفاوت تک‌گویی و تنهاگویی:

برخی از نمایشنامه‌نویسان، تک‌گویی و تنهاگویی را مترادف هم می‌دانند، اما باید توجه داشت که در تک‌گویی شخصیت‌های دیگری نیز بر روی صحنه هستند و گاهی مونولوگ خطاب به آنان گفته می‌شود، ولی در تنهاگویی، فردِ تنهاگو با صدایی بلند می‌اندیشد؛ بدون حضور دیگر شخصیت‌ها. از آنجایی که بیان تک‌گویی در حضور دیگر شخصیت‌هاست، گاهی با واکنش آن‌ها مواجه می‌شود، حال آن که چنین واکنشی در هنگام سخنرانی شخصیت تنهاگوی، رخ نمی‌دهد.

البته در ادامه‌ی تقابل دوطرفه میان تماشاگران و شخصیت تک‌گو، «تماشاگر تک‌گویی نیز، دزدانه به شنیدن و تماشای درون افشاگر این فرد می‌نشیند، دزدی که همچون یک روانپزشک یا روانشناس، مخاطبِ واگویه‌های درونی یک بیمار روان‌نژند شده است، اما نمایشگری و گیرایی ویژه‌ی تئاتر را هم میهمان می‌شود. پس برای درک و شناخت بیشتر از شخصیت و محتوای تک‌گویی باید به موشکافی هدف و سویه‌ی مقابل تک‌گفته‌های او نشست» (خاکی‌نژاد، ۱۳۹۲: ۲۸).

اقسام تک‌گویی:

بدیهی است درک و شناخت مونولوگ نیاز به واکاوی وسیع در ارتباط با زیرساخت‌های تک‌گویی دارد. اگر تک‌گویی را به دو گروه درونی و برونی تعریف کنیم، می‌توان گفت تک‌گویی درونی، خود بر دو نوع استوار است، نخست تک‌گویی مستقیم که گونه‌ای از تک‌گویی درونی است که بدون درنظر گرفتن هیچ مخاطب فرضی بیان شده و نمایش داده می‌شود؛ درواقع نویسنده در آن دخالتی اندک دارد. در این روش نویسنده هیچ توضیحی نمی‌دهد و نمایشنامه، لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن تلقی می‌شود. دراین‌شرایط اندیشه‌ها، خاطرات، ذهنیت‌ها یکدیگر را فرامی‌خوانند و ازاین‌طریق فرآیند بیان اطلاعات شکل می‌گیرد، در پایان این اطلاعات به تماشاگران واگذار می‌شود یا به‌تعبیردیگر، نویسنده‌ی داستان در تئاتر، معادل و تلقی بازیگر را می‌یابد و درواقع تجربه‌ی درونی شخصیت از درونش به برونش منجر می‌شود.

اما در مورد تک‌گویی غیرمستقیم باید گفت که در این روش نویسنده به صورت سوم‌شخص و یا راهنمای راوی در اثر دخالت می‌کند و فضای مطلوبی برای ذهن شخصیت فراهم می‌آورد و در پایان روایت را به ذهن دانای کل و محتویات و شخصیت می‌سپارد و از صحنه خارج می‌شود.

و اما درام و ساختار و نقش آن در تک‌گویی چگونه است؟ به‌کارگیری تک‌گویی توسط هنرمندان تئاتر تک‌نفره یا مونودرام بیشتر نگاهی به نمایشنامه‌های اعتراضی است، ازاین‌منظر در قالب‌گیری در ساختارهای درام نیستند، اما برعکس هنرمندان ساختارگرا[9] تک‌گویی را در این ساختارها به چند گروه تعریف می‌کنند.

گئورگ لوکاچ[10] نظریه‌پرداز و مفسر ادبی درباره‌ی تک‌گویی دراماتیک می‌گوید: «نمایش تک‌نفره دارای موقعیت است چون چیزی را بیان نمی‌کند که خارج از ارتباط باشد و ارتباط یعنی مخاطب» (خاکی‌نژاد، ۱۳۹۲: ۳۳). پس می‌توان نتیجه گرفت که نمایش یک‌نفره، واقعی یا غیرواقعی و درست یا غلط دارای مخاطب است. ازطرف‌دیگر نمایشنامه‌هایی را در فرنگ شاهد بوده‌ایم که در ساختار آن‌ها تک‌گویی‌های تجریدی وجود داشته است، برای‌مثال ساموئل بکت[11] متنی را تنها برای یک لب به‌رشته‌ی‌تحریر درآورده و در اجرا نیز پرده‌ی صحنه را پاره کرده و لب از میان پرده‌ای که

www.SID.ir

Archive of SID

نقاشی لبی بر آن طراحی شده، اجرا شده است.
در دنیای ورای تئاتر، زمینه‌ی مونولوگ نسبتاً محدود است و با اشکال متنوعی از فعالیت‌های اجرایی تداعی می‌شود، گفتارها، سخنرانی‌ها، موعظه‌ها، خطابه‌های رسمی و غیررسمی، اعترافات و حتی جنون و هیستری. بی‌دلیل نیست که اساساً مونولوگ و تفکر ناتورالیسم همان‌طور که پاویس اشاره می‌کند، پیوند اندکی با هم دارند.
مونولوگ، ساختگی بودن و تصنع قراردادهای تئاتر و بازیگری را نشان می‌دهد، به‌لحاظ تاریخی دوره‌های معینی که دل‌مشغولی عرضه‌ی ناتورالیستی جهان نبوده، مانند دوران شکسپیر، دوره‌ی رمانتیک‌ها یا درام سمبولیستی به‌آسانی می‌توانست خود را با مونولوگ تطبیق دهد.
«تک‌گویی نمایشی زمانی به کار می‌رود که شخصیتی تنها یا منزوی افکار درونی‌اش را به صدای بلند به زبان می‌آورد» (سخنور، ۱۳۷۳: ۲۶۱).
ازمنظردیگر تک‌گویی را می‌توان بر دو نوع تقسیم کرد، تک‌گویی علنی و تک‌گویی خصوصی که می‌توان این دو را به تک‌گویی درونی و بیرونی نیز خطاب کرد. در تک‌گویی علنی، شخصیت نمایشی آشکارا تماشاگران را موردخطاب قرار می‌دهد و به‌طورمعمول شخصیت‌های شرور و منفی این عمل را انجام می‌دهند. برای‌مثال شخصیت خائن یاگو در اتللو و یا ریچارد سوم. در این نوع از تک‌گویی اشخاص نمایش با مخاطبین صحبت می‌کنند و به‌آسانی قادرند که تماشاگران را تحت‌تاثیر قرار دهند. بنابراین مخاطب در چنین ارتباطی ولو بداند که با یک شخصیت خبیث روبه‌روست، او را دوست می‌دارد. اما تک‌گویی خصوصی، تماشاگر را موردخطاب قرار نمی‌دهد و تنها افکار درونی شخصیت نمایشی را بیان می‌کند و تماشاگران به آن گوش فرا می‌دهند. درواقع افکار با تماشاگران در میان نهاده می‌شود و بدیهی است که به دلیل این که تماشاگران موردخطاب قرار نمی‌گیرند پس پاسخی برای سوالات ندارند.
ازسوی‌دیگر «تک‌گویی‌های درونی، علنی و خصوصی تاثیرات متفاوتی می‌آفرینند و با موقعیت‌های دراماتیک مختلفی متناسبند. تک‌گویی‌های علنی یاگو در بخش اولیه‌ی اتللو نشان می‌دهد که وی با مکر و پشت هم اندازی، اشخاص دیگر را تحت نفوذ خود قرار می‌دهد و لحنِ مطمئن و چیره‌ی گفتار وی با لحن همراه با دلهره و آشفتگی تک‌گویی‌های خصوصی اتللو که بعداً در نمایش می‌آید مغایرت دارد. در نمایشنامه‌ی مرگ پیله‌ور اثر میلر، اضمحلال قوای ذهنی ویلی که به تدریج رقت‌آور می‌شود به گونه‌ای در خور در اواخر نمایشنامه از راه تک‌گویی درونی خصوصی بیان می‌شود... در بررسی تک‌گویی درونی می‌باید این سوال را مطرح کنیم که تک‌گویی با موقعیت کاراکتر چه تناسبی دارد؟ و چه تاثیر دراماتیکی ایجاد می‌کند؟» (سخنور، ۱۳۷۳: ۳۸).
امروزه گونه‌هایی جدید برای تشریح و درک بهتر مونولوگ مطرح شده است. از این نمونه می‌توان به مونولوگ اکتشافی[۱۲] اشاره کرد. «مونولوگ اکتشافی وسیله‌ای است برای پرداخت جزئی‌ترِ یک شخصیت یا ادغام داستانِ پس‌زمینه در کنش‌های شخصیت. گاهی اوقات از این تمهید می‌توان برای یادآوری تجربه‌ی حسی در مقطع خاصی از زندگی یک شخصیت یا نویسنده استفاده کرد» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۲۲۲) و دیگری مونولوگ غایب که «یکی از مهارت‌های بنیادین نمایشنامه‌نویسی است، توانایی تنظیم و تصنیف موثر مونولوگ در اشاره به شخصیت‌های خارج از صحنه که غالباً این قاعده‌ی تک‌گویانه متضمن نشانه‌ای‌سازی[۱۳] دیگریِ غایب است» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۲۲۳).

سنخ‌شناسی تک‌گفتارها بر اساس صورت ادبی:

«۱- با خودگویی[۱۴]: تنها چند کلمه برای مشخص کردن حالت روحی شخصیت بسنده می‌کند.
۲- ادبیات غنایی و نمایشی[۱۵]: صورتی است بسیار پرداخته که به قصیده یا تصنیف نزدیک است.
۳- جدل استدلال‌ها: استدلال منطقی به شیوه‌ای سامان‌مند و به صورت سلسله‌ای از تضادهای معنایی و ضرباهنگی، ارائه می‌گردد» (کورنی).

www.SID.ir

Archive of SID

۴- تک‌گویی درونی یا «جریان سیال ذهن»: روایت‌کننده بدون آن که دغدغه‌ی منطق یا سانسور را داشته باشد، تک پاره‌های جملاتی را که به ذهنش خطور می‌کنند، به صورت نامنظم ادا می‌کند. جلوه‌ی اصلی مورد نظر نویسنده، بی‌نظمی و اغتشاش احساسات یا شناخت وجدان بشری است (بوخنر، بکت).
۵- حرف نویسنده: نویسنده مستقیماً به مخاطبان رو می‌کند، بی‌آنکه از مسیر دنیای خیالی قصه یا جهان موسیقایی بگذرد. هدف او فریفتن یا برانگیختن تماشاگر است» (شاهین، شهناز و...، ۱۳۸۳: ۲۷۸).

نحوه‌ی عملکرد مونولوگ:

آن‌چه در این‌جا اهمیت می‌یابد نحوه‌ی عملکرد سنتی مونولوگ در نمایشنامه‌هاست. بدیهی است در اشکال سنتی کارکرد آن در هنر نمایش واجد شرایط اولیه بوده است، اما امروزه جلوه‌های گوناگون مونولوگ در ساختارهای تئاتر ازجمله نور، صحنه، فضا و به‌خصوص ورود به عرصه‌های دیگری ازجمله سینما و در هنر فیلم که وامدار ما در خود هنر نمایش است، تفاوت دارد. درحقیقت جنبه‌های مصنوع مونولوگ همان‌چیزی است که بر روی صحنه به نمایش درآمده و احساسات شدید و واقعی در عمل گفتاری مبهم و عاری از بیان را پدید می‌آورد. «اما در مورد درام معمولاً قضیه این طور نیست. قاعده و قرارداد که بر اساس آن احساسات شدید شخصیت زبانی به دقت تشکل‌یافته را پدید می‌آورد، محور هنر درام است. بیشتر مونولوگ‌ها از تکرار عامدانه و صنایع بیانی استفاده می‌کنند، همان گونه که از فضاهای منفی نیز بهره می‌گیرند. فضاهایی که از طریق مکث‌ها، سکوت‌ها یا حذف‌ها وضوح پیدا می‌کنند. مونولوگ امری متشکل و تنظیم‌شده برای تاثیرگذاری است و با سطحی شدت‌یافته و غالباً فرمال از زبان مشخص می‌شود» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۲۱۴).
در هنر نمایش تاثیر مونولوگ مستقیم ایراد می‌شود و عناصر صحنه‌ای اعم از نور و دکور و اشیاء و نیروهای متفاوت پشتیبان به امر مونولوگ و تاثیر آن کمک قابل‌توجهی می‌کنند. در سینما مونولوگ همواره در قالب صدای روی تصویر[۱۶] و یا به صورت گفتار متن[۱۷] و یا در قالب سخنرانی‌های[۱۸]طولانی که در پاسخ به پرسش و یا در جهت ارایه‌ی اطلاعاتی مهم ایراد می‌شود سروشکل پیدا می‌کند. هرچند که به شیوه‌ی تئاتری نیز سابقه داشته است، به‌خصوص در فیلم‌هایی که بر اساس آثار نمایشی ویلیام شکسپیر اقتباس و تولید شده‌اند؛ هم‌چون فیلم شاه لیر ساخته‌ی پیتر بروک[۱۹]، فیلم رن یا آشوب ساخته‌ی کوروساوا[۲۰] که اقتباسی است از شاه لیر، گریگوری کوزینتسف[۲۱] با فیلم‌های هملت و شاه لیر، فرانکو زفیرلی[۲۲] با فیلم‌های مکبث و رمئو و ژولیت و دیگر فیلمسازان بزرگ هم‌چون رومن پولانسکی.
از دیدگاه محتوایی مونولوگ‌ها کاربردهای اساسی دارند. این دیدگاه منجر به تک‌گویی تئاتری یا مونودرام می‌شود، برای‌مثال تک‌گویی بر محور داستان‌پردازی به‌خصوص در آثاری که با محور داستان‌گویی شخصیت شکل پذیرفته‌اند و یا بر محور پوچی شخصیت طراحی شده‌اند، وجود دارد. نمونه‌هایی که بر محور پوچی شخصیت مطرح است هم‌چون آثاری که بر درون و روح و روان گسیخته شخصیت شکل می‌گیرند، مخاطبان را از داستان‌گویی دور می‌کنند.
از زاویه‌ای دیگر برخی از این مونودرام‌ها بر محور پیچیدگی شخصیت‌ها بنا می‌شود که هدف مونولوگ‌های آن‌ها پیشبرد ساختار دراماتیکِ داستان نمایش است و بالاخره مونولوگ‌هایی که بر محور شخصیت شکل می‌گیرند و بیشتر به پرداخت دیگر شخصیت‌ها می‌پردازند.
از دیدگاه گفت‌وگو در درام نمایشی، تک‌گویی به اشکال متنوع ارایه می‌شود، ازجمله با تماشاگر، گفت‌وگوی خیالی با دیگری، گفت‌وگو با خود، گفت‌وگو با موجود خیالی، گفت‌وگوی بیمارگونه و روایت تک‌سرایی. بدیهی است که «در درام امروزی، مونولوگ خواسته‌های بازیگر و نیز مخاطب را به توضیح و تشریح زیرمتن تامین می‌کند. وندی واسر اشتاین، تینا هو، ای. آر. گورنی، آگوست

www.SID.ir

Archive of SID

ویلسون و رمولوس لینی استادان این کارند. پس از آنتوان چخوف احتمالاً تنسی ویلیامز[۲۳] مهم‌ترین نمایشنامه‌نویسی است که در جهان روان‌شناختی شخصیت از طریق مونولوگ تفحص کرده است» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۲۱۵).

مونولوگ در عصر کلاسیک و نئوکلاسیک:

مونولوگ اساساً همزاد با پیدایی درام‌نویسی در جهان در عصر کلاسیکِ یونان باستان است. ازقرارمعلوم پیش از ورود بازیگر دوم به عرصه‌ی تئاتر و درام‌نویسی در یونان باستان توسط اشیل[۲۴] (۵۲۵– ۴۵۶ ق.م)، شخصیت اصلی به همراه همسرایان بیش از دیالوگ از مونولوگ بهره می‌گرفته‌اند که در قرن ۶ قبل از میلاد با ابتکارات تسپیس[۲۵] دیالوگ نیز در کنار مونولوگ در مراسم دیونوسوس[۲۶] پدیدار شد.

در دوران کلاسیک از مونولوگ عموماً جهت چندمنظور استفاده می‌شد که اهم آن‌ها عبارت بودند از:

روایت و بازگویی حوادث خارج از محدوده‌ی صحنه، خطابه‌های سنگین و رنگین و آهنگین (به نظم یا به نثر و یا ترکیبی از هر دو)، توصیف و تصویر اعمال و وقایعی که امکان گفتن یا نشان دادن آن‌ها در صحنه مقدور نبوده و از طریق دسته‌ی همسرایان به‌وسیله‌ی آوازها به تماشاگر و مخاطب منتقل می‌شد.

اگر سرودهای همسرایان در یونان باستان و در عصر کلاسیک را بتوان به‌نحوی تک‌گویی دانست، پس برای این‌دسته از مونولوگ‌ها، می‌توان از مونولوگ همسرایان در نمایشنامه‌ی **آنتیگون**[۲۷] اثر سوفوکل[۲۸] به‌عنوان یکی از برگزیده‌ترین مونولوگ‌های عصر کلاسیک یاد کرد که در آن (چه ازلحاظ مضمون و چه ازلحاظ ساختمان زیبا و محکم) از چرخش روزگار، هستی، تقدیر، طبیعت و انسان داد سخن می‌دهد.

«طبیعت سرشار از عجایب است،
اما انسان شاهکار این طبیعت است.
آن سوتر از سپیدی دریاها
بادبان به توفان‌های تیزرو می‌سپارد
خویشتن را به جنبش پرجوش امواج خروشانه می‌زند
و از گرداب‌ها درمی‌گذرد. (الخ)» (سوفوکل، ۱۳۵۲: ۲۵۵ تا ۲۵۷).

مونولوگ در عصر نئوکلاسیک:

نئوکلاسیک که در قرن ۱۶ میلادی به دنبال نهضت رنسانس و رویکردهای اومانیسم پدیدار شد با اتخاذ از نظریات و مبانی نظری کلاسیک بزرگانی هم‌چون ارسطو، هوراس، سنکا و... در زمینه‌ی نمایشنامه‌نویسی اقداماتی را به‌معرض ظهور درآورد که بی‌تأثیر در روند مونولوگ نبوده است.

در این دوره که اکثریت درام‌ها به زبان فاخر و منظوم نگارش می‌شد و نمایشنامه‌نویسان متأثر از آثار مطنطن و خطابه‌وار رومی و زبان آهنگین خود با اشعار قافیه‌دار، آثار دراماتیک خود را می‌نگاشتند، جایگاه مونولوگ نیز بیش‌ازپیش در این عصر فزونی و رواج یافت. بنابراین این دوران را باید مهم‌ترین دوران تاریخی مونولوگ در ادبیات نمایشی دنیا قلمداد کرد.

«در این دوره دو رویکرد عمده به سمت و سوی مونولوگ‌نویسی در بین درام‌نویسان رواج داشته است. رویکرد نخست: نگارش مونولوگ به صورت شعر و نثر یا برگزیدن شعر آزاد در نوشتن یا سرودن مونولوگ که از این دست می‌بایست به شکسپیر اشاره نمود که آزادی زبان را تحت کنترل تسلط و نبوغش درمی‌آورد.

و رویکرد دوم، نگارش مونولوگ با تأکید کامل بر نظم و قافیه که این امر در درام‌های فرانسوی عصر نئوکلاسیک به صورت یک قانون تثبیت شده بود که فرانسوا ولتر[۲۹] از این موضوع به عنوان «بردگی

www.SID.ir

Archive of SID

نظم و قافیه» یاد نموده است» (ملک‌پور، ۱۳۶۵: ۷۲).
حال ازاین‌منظر، مونولوگ‌های سه تراژدی‌نویس برجسته این عصر را بررسی کرده و ساختارهای آن را موردتحلیل قرار می‌دهیم.
شکسپیر که گروهی او را مربوط به عصر رنسانس و الیزابت و عده‌ای دیگر متعلق به دوران نئوکلاسیک دانسته‌اند از بزرگ‌ترین درام‌نویسان ادبیات نمایشی دنیاست که مونولوگ معروف «بودن یا نبودن» وی به‌عنوان قطعه‌ای جاودان در تاریخ فرهنگ بشری به ثبت رسیده است. بی‌گمان در درام‌های شکسپیر، مونولوگ جایگاه ویژه‌ای دارد، چراکه هم تحلیلی درونی از وقایع و اشخاص را به دست داده و هم با زبانی منحصر و خاص و آمیخته از نظم و نثر جلوه‌هایی از شخصیت‌پردازی، روانشناسی، جامعه‌شناسی و... را به بهترین نحو به بوته‌ی ارایه درمی‌آورد که گفتنی است «قاعده‌ی کلی کاربرد قرارداد مونولوگ در نظر شکسپیر غالباً این است که تک‌گویی در آغاز یا پایان صحنه واقع می‌شود. مکبث، صحنه‌ی هفتم از پرده‌ی اول را با بیان افکار آشفته‌اش درباره‌ی قتل پادشاه آغاز می‌کند و ویولا[۳۰] صحنه‌ی دوم از پرده‌ی دوم نمایشنامه‌ی شب دوازدهم[۳۱] را با بیان افکار مربوط به مخمصه‌ای که در آن گرفتار شده است به پایان می‌برد» (سخنور، ۱۳۷۳: ۲۶۱).
شکسپیر در مونولوگ‌های منظومش که از دو نوع شعر مقفی و آزاد استفاده می‌کرده است، اشعار قافیه‌دار را بیشتر در اواخر صحنه‌ها و جایی که قصد داشته تأثیر بیشتری بر تماشاگر بگذارد، به‌کار گرفته است.
بدون‌شک به‌کارگیری اشعار آزاد در آثار شکسپیر بوده که سبب شده تا کلام مونولوگ‌هایش از یکنواختی و تکرار به دور مانده و جلوه‌ای رنگین به خود بگیرد. اشعار آزاد در مونولوگ‌های شکسپیر بیشتر برای عظمت دادن به فضای نمایش و بخشیدن نوعی وقار و هیجان به شخصیت‌هاست. چنان‌چه در نمایشنامه‌ی اتللو که قهرمان آن سرداری جنگاور است، بیشتر با استفاده از اشعار آزاد سخن می‌گوید تا وقار لازم ازطریق زبان برای او فراهم آید. درحالی‌که در همین نمایشنامه یاگو در ارتباط با نوع شخصیتی که دارد بیشتر از نثر در سخنان خود استفاده می‌کند. اما همین یاگو در مونولوگ به شعر سخن می‌گوید. شکسپیر از اشعار قافیه‌دار نیز معمولاً برای موقعیت‌های استثنایی سود جسته است.
مونولوگ ذیل متعلق به صحنه‌ی سوم از پرده‌ی دوم تراژدی اتللو است که در آن نه‌تنها از درونیات شخصیت یاگو اطلاعاتی به مخاطب می‌دهد، بلکه شرایط و موقعیت‌های بعدی نمایشنامه را برای مخاطب مطرح می‌سازد و سیر مسیر درام را تاحدودی جهت می‌دهد:
«ایاگو: وقتی که نصیحت من این طور آزادانه و با یکرنگی توام باشد که در فکر او منطقی جلوه کند و در حقیقت تنها راه جلب نظر عرب محسوب گردد چه کسی می‌تواند مرا دغلباز محسوب کند؟ قبولاندن هر تقاضای مشروع به طبع رئوف دزدمونا کار بس آسانی است. طبع او مانند عناصر آزاد، طوری ساخته شده که می‌خواهد بهره‌ای به سایرین برساند. سپس برای جلب موافقت عرب به تقاضای خود، حتی اگر بنا باشد که شوهرش خصایص ذاتی و تمام علائم و آثار وجود خود را انکار کند، چون روح او در زنجیر عشق دزدمونا اسیر است، این زن می‌تواند آنچه می‌خواهد بکند و او را به هر شکلی مایل است در آورد و به اراده و هوس خویش چون خدایی بر طبیعت سست او فرمانروایی کند. پس من که به کاسیو توصیه می‌کنم این راه را برای نیل به مقصود خود برگزیند چرا دغلباز محسوب شوم؟ این یک سیاست شیطانی است. وقتی که شیاطین خود را برای تیره‌ترین گناه آماده می‌سازند ظاهر خود را مثل من بهشتی و آسمانی جلوه می‌دهند. در ضمن این که این احمق درستکار از دزدمونا تمنا می‌کند که وضع نامطلوب او را مرمت نماید و او هم نزد عرب به اصرار شفاعت می‌کند من این زهر مهلک را از راه گوش به بدن عرب وارد می‌کنم که برگرداندن کاسیو برای این است که دزدمونا تمایلات خود را دنبال کند. در این صورت هر چه تلاش او برای مساعدت

www.SID.ir

Archive of SID

کاسیو بیشتر شود اعتبار و حیثیتش را بیشتر نزد عرب از بین خواهد برد. به این ترتیب عفت او را به صورت تبهکاری جلوه می‌دهم. از نیکی او چنان دامی بسازم که همه آنها در آن گرفتار شوند» (پازارگادی، ۱۳۸۱: ۱۱۷۱).

در ساختار نمایشنامه‌های شکسپیر بی‌گمان مونولوگ از جایگاه خاصی بهره‌مند است و چه‌بسا همین تأثیر به‌سزای مونولوگ‌ها بوده که تصاویر ارزشمندی را در تاریخ تئاتر جهان برجای گذاشته است. چنان‌چه وی در صحنه‌ی دوم از پرده‌ی سوم با زبان شکسپیر به همگان توصیه می‌کند که: «عمل را با کلام و کلام را با عمل مطابق کنند» و بی‌گمان یکی از این عناصر کلام، مونولوگ بوده که باز بنا به توصیه‌ی شکسپیر در صحنه‌ی دوم از پرده‌ی دوم همان نمایشنامه باید «سبک انشای آن روان و شیرین» باشد.

اما در عصر نئوکلاسیک فرانسه وضعیت به نحو دیگریست. در این‌جا شعرای درام‌نویس تحت‌اجبارِ قواعد و ضوابط کلاسیک‌ها مقید بودند تا مونولوگ‌هایی خلق کنند که هم در مسیر معرفی قهرمان و هم در مسیر حوادث درام مؤثر باشد و ضمناً درام‌نویسان باید با زبان شعریِ قافیه‌دار و خطابه‌های پرطمطراقِ سنکایی و بیانی فاخر دادِسخن سر می‌دادند.

ژان راسین که یکی از سه راس مثلث اصلی درام‌نویسی نئوکلاسیک فرانسه است، تحت‌تأثیر آثار کلاسیک یونان باستان به‌خصوص اوریپید[۳۲] بیشتر از مونولوگ جهت روانشناسی شخصیت و احساسات و هیجانات درونی قهرمان و انگیزه‌ی قهرمان به سوی سرنوشت بهره می‌برده است. چنان‌چه این امر را می‌توان در مونولوگ‌های تراژدی‌های «فدر»[۳۳] (۱۶۷۷) و حتی «آندروماک»[۳۴] (۱۶۶۷) به‌خوبی مشاهده کرد.

مونولوگ ذیل، صحنه‌ی اول از پرده‌ی پنجم تراژدی آندروماک، بی‌گمان گویای این نکته است که راسین برای پیشبرد موقعیت‌های دراماتیک داستان و سرنوشت قهرمانانش از مونولوگ‌هایی با زبان فاخر بهره می‌جسته است. چنان‌چه هرمیون[۳۵] در این قسمت در تنهایی خود از ادامه‌ی مسیر و سرنوشتی که موقعیت دراماتیک نمایشنامه را به دنبال دارد، چنین سخن می‌راند:

«هرمیون: من اینجا چه می‌کنم؟ چه باید می‌کردم؟ اکنون چه باید بکنم؟ این چه آشوبی است که چنین بر جان من چنگ انداخته؟ این چه اندوهی است که چنین قلبم را از هم می‌درد؟ آه! نمی‌توانم بفهمم که عاشقم یا متنفر؟ آن ظالم با چه رویی مرا به کشورم بازپس فرستاد؟ نه ترحمی در وجودش بود و نه دست کم اندوهی ساختگی. آیا حتی برای لحظه‌ای هم دیدم که او آشفته‌حال باشد یا اندکی با من همدردی کند؟ آیا هیچ توانستم ناله‌ای دلسوزانه از دهانش بیرون بکشم؟ خموش در برابر ناله‌هایم، آرام در برابر هشدارهایم، انگار که هرگز در اشک‌هایم شریک نبوده. و من هنوز بر او دل می‌سوزانم! هنوز قلبم، قلب سست‌رای من بر او عاشق است. حتی از اندیشه‌ی ضربه‌ای که در کمین اوست تنم می‌لرزد و با آن که برای انتقام آماده‌ام، باز هم می‌خواهم از او درگذرم. نه، هرگز نباید فرمان این خشم را باطل کنیم: باشد که او هلاک شود! وانگهی او دیگر برای ما زنده نیست. پیمان‌شکن پیروز می‌شود و در خشم من به خواری می‌نگرد؛ گریه‌های مرا می‌بیند و گمان می‌کند این گریه‌ها توفانی را که در وجودم برپاست فرو خواهد نشاند: گمان می‌کند که چون همیشه ناتوانم و با قلبی سست‌اراده، به دستی ضربات دست دیگرم را پس می‌رانم. او همچنان مرا با نیکی‌های پیشینم می‌سنجد. اما آن خیانت‌پیشه به کل در پی دلمشغولی‌های دیگری است. آن هنگام که پیروزمندانه پای به معبد می‌گذارد بی‌خبر است که آیا دیگران بر مرگش حکم کرده‌اند یا بر زندگی‌اش؟ آن ناسپاس مرا با چنین تردیدهایی رها می‌کند. نه، نه، تنها یک ضربه: بگذاریم اورست کار را تمام کند. بگذار پیروس هلاک شود، او باید به عاقبت این کارش می‌اندیشید، چه او خود مرا واداشت تا خواهان مرگش باشم. خواهان مرگش باشم؟ چگونه؟ آیا این من هستم که فرمان مرگ او را می‌دهم؟ مرگ او ثمره‌ی عشق هرمیون خواهد بود؟ پیش از اینها قلب من به این شاهزاده خو

www.SID.ir

Archive of SID

کرده بود، با چه لذتی از شاهکارهای جنگی‌اش سخن می‌راندم و پیش از آن که پای چنین ازدواج شومی در میان باشد، در نهانم یکسره خود را از آن او می‌دانستم و حال پس از گذشتن از دریاها و سرزمین‌های بسیار به این نقطه دور آمده‌ام تا مرگ او را سامان دهم، کمر به قتلش ببندم و برای همیشه از دستش بدهم؟ آه! پیش از آن که بمیرد...» (غفاری، ۱۳۹۱: ۹۱).

با نمایشنامه‌ی **آندروماک** که تقریباً همه‌ی اختصاصات تئاتر راسین تبیین شده است از مونودرام بیشتر برای تشریح خصایص ذیل استفاده شده است: ۱- «خلوص جوهر تراژدی» نظیر: مونولوگ منظوم اورست «من چشم بسته تسلیم سرنوشتی شده‌ام که مرا به دنبال خود می‌کشد...» که اشاره به تقدیر سرنوشت خرد و محکوم‌شده‌ی غم‌انگیز انسان دارد. ۲- سلسله حالات روحی و روانی که در آن قهرمانان حالات تردید و دودلی و سرگردانی و حیرانی و حتی نوسان بین عشق و کینه‌ی خود را به صورت مونولوگ بیان می‌کنند. ۳- مرثیه‌سرایی که در آن قهرمانان با سرسختی تمام و لحنی دردناک بر مرگ شوهران یا فرزندان خود به مونولوگ‌های کوتاه و بلند لب می‌گشایند.

علاوه بر راسین، در عصر نئوکلاسیک یکی‌دیگر از بزرگانی که در همان دوره تأثیر به‌سزایی در رشد و گسترش مونولوگ‌های جاودان داشت، پی‌یر کورنی است که او را پدر تراژدی فرانسوی نیز لقب داده‌اند.

پی‌یر کورنی برخلاف ژان راسین از مونولوگ، نه‌تنها برای معرفی خصلت‌های قهرمانان استفاده می‌برد، که بیشتر مونولوگ‌هایش برای کشمکش بر سر موضوعات و مسایلی هم‌چون «افتخار»، «وظیفه» و «نام» با زبان و بیانی مطنطن و شکل‌وشمایلی غلوشده و غالباً خشن و متأثر از تراژدی‌های سنکایی بوده است. چنان‌چه از میان آثار وی باید به صحنه‌ی اول از پرده‌ی دوم تراژدی «رُدُگونه»[۳۶] (۱۶۴۴) اشاره کرد که ملکه کلئوپاترا[۳۷] برای حفظ موقعیت افتخارآمیز خود و جلوگیری از واگذاری آن به ردگونه در قالب مونولوگ هم شخصیت اصلی خود را فاش کرده و هم نیات و درونیات خود را که مسیر داستان را برای کشمکش اصلی و رویدادگاه‌های نمایشی آماده می‌کند.

«کلئوپاترا:

ای سوگندهای فریبا که در تنگنای حیرت به صلاح و سود کشور یاد کردم.
همه با زور تحمیل شده بودید و از بیم زبونی بر زبان‌تان راندم.
و خشم جاویدان درون را ماهرانه کتمان داشتم.
اکنون دیگر وهم و خیالی بیش نیستید و ناگفته می‌انگارمتان!
اگر ترس از خطری نزدیک شما را بر زبانم نهاد
امروز که خطر از میان رفته شما را از یاد می‌رانم
همان‌گونه که طوفان‌زدگان دریا درگیرودار وحشت و نومیدی
صدگونه عهد در دل می‌بندد و چون امواج فرو نشست همه را از یاد می‌برند.
و تو ای کینه‌ی جوشان که از بی‌نوایی به هزار حیله در سینه پوشیده‌ات داشتم،
ای که ناتوانان دستیاری و شاهان را فضیلت به شمار آیی،
روز کین‌خواهی فرا رسیده و هنگام آن است که از سینه بیرون ریزی.
و هر دو خویشتن را چنان که هستیم بنماییم.
شهریار پارت‌ها شهر و دیارمان را ترک گفته
و ما هرچه خواهیم توانیم کرد،
دیگر نه جای هراس‌مان مانده و نه نیاز به فریبکاری.
دلی از تو آکنده دارم و هنوز تکیه بر اورنگ شاهی است
پس اگر باید ترک مقام گوییم آن به که در واپسین دم
بر سریر خسروی نشانی درخشان از خود نهیم،

www.SID.ir

Archive of SID

با سرفرازی از اورنگ و دیهیم دست بداریم
و نکبت آن را به زنی که انتظارش را می‌برد واگذاریم.
آری، ردگونه مرا سخت دشمن می‌دارد
و سربلندی خویش را در سرافکندگی من می‌جوید،
می‌پندارد که با کینه‌ورزی میل خود را بر من تحمیل تواند کرد
تا به تعیین فرزند مهتر زبان گشایم
و از پی آن بر من و تو، هردو، فرمان راند.
ای رقیب خیره‌سر، اگر پنداشته‌ای که دل به زبونی نهاده‌ام
و از پیوندی که مقام و حربه‌ی انتقامم را به تو وامی‌گذارد
بازداری نمی‌کنم، سزد که فرومایه‌ام شماری.
بنگر که عشق دیهیم و گاه تا به کجایم کشانیده
و بهر نگاهداری آن خون که ریخته‌ام،
پس بر جان خود بترس و بدان اندیش
که با دشمن پیمان نبستم تا همه چیز را به تو سپارم
آن هم‌پیمانی که می‌دانی مرا تا کجا گران بود» (معیری، ۱۳۸۴: ۲۹ و ۳۰).

در باب این تراژدی گفتنی است که کورنی با چنان استحکامی ابیات گفت‌وگوها و تک‌گویی‌های این درام را نوشته است که خود بر آن تراژدی بالیده و آن را برتر از دیگر آثار منظومش برشمرده است.

وی با استفاده از اشعار منظوم در قالب مونولوگ و دیالوگ موضوعات را چنان استادانه به هم پیوند می‌دهد که هم هیجانی بسیار زاید و هم پایانی دلپسند و غیره‌منتظره را برای آثارش به ارمغان می‌آورد. لازم‌به‌ذکر است که عمده‌ی سبک بیان وی در به‌کارگیری اشعار مونولوگ، اشعار دوازده‌هجایی (آلکساندرن) است که با استحکام فولاد به خدمت بیان احساسات و اندیشه‌های سیمای قهرمانانش درآمده است.

تک‌گویی‌های آثار کورنی غالباً به شیوه‌ی «تک‌گویی تغزلی» است که طی آن قهرمان در لحظه‌ای خاص با واکنش‌ها و هیجانات درونی خود مسبب می‌شود تا ناخواسته لب به زبان رازگویی بگشاید و مسیر درام را به سمت‌وسوی کشمکش بکشاند.

تأثیر مونولوگ در عصر مدرن:

با افول عصر نئوکلاسیک و شکل‌گیری رمانتیک‌ها، عنصر مونولوگ اگرچه هم‌چنان بر قوت خود باقی بود اما به‌طورعمده از شعر منظوم به سمت‌وسوی کلام نگارشی و منثور روی خوش نشان داد. در تاریخ هنر و ادبیات مدرن که از حدود سال ۱۸۶۰ میلادی پدیدار شد، جایگاه عنصر نمایشی مونولوگ اگرچه در ساختار درام دچار دگردیسی شد، اما به دلیل تبدیل شدن ساختارهای نگارشی از حالت منظوم به منثور و کاهش حجم و زمان اجرای نمایش، اقتصاد، فضای اجرایی نمایش و... استفاده و به‌کارگیری مونولوگ درراستای تطور خود مسیرش را به ساختارها و ژانرهای دیگر نمایشی نظیر مونودرام داد.

رویکرد به مونولوگ در روزگار مدرن بی‌گمان منشأیی دوگانه دارد. ازیک‌سو تهیه‌کنندگان، کارگردانان و سازمان‌های نمایشی که همواره نگران بازنگشتن سرمایه‌شان از نمایش‌های پرجمعیت و پرزرق‌وبرق هستند، می‌توانند با آسودگی خاطر و با حداقل هزینه و کمترین مشکل، مونولوگ‌ها را در سالن‌هایی غیرمجهزتر به‌معرض اجرا درآورده، چنان‌چه فستیوال‌های فصلی مونولوگ، اجراهای تک‌نفره‌ی متعدد در کلوب‌ها و سایر مکان‌های کوچک نمایشی شاهدی بر این مدعا هستند.

ازدیگرسو: تمایل شدید بازیگران برای دیده شدن در کلوزآپ و هنرنمایی انحصاری بی‌آنکه

www.SID.ir

Archive of SID

دغدغه‌ی حضور بازیگر رقیب را به دل راه دهند، موجب رویکرد مشتاقانه‌ی آن‌ها به این شکل نمایشی شده است.
بنابراین از این‌رهگذر، مونولوگ در عصر مدرن جولانگاهی برای جاه‌طلبی بازیگرانی شده که دیگر برچسب جاه‌طلبی بر آن‌ها وارد نیست. بسیاری از بازیگرانی که گمان می‌کنند در نمایش‌های پرجمعیت، استعداد و نبوغ‌شان زیر سایه‌ی دیگر بازیگران پوشیده مانده در اجرای مونولوگ جبران مافات می‌کنند و غالباً هم در ارایه‌ی توانایی‌های خویش چندان راه افراط می‌پیمایند که به نتیجه‌ای معکوس می‌رسند و از خود جز خاطره‌ای هیستریک باقی نمی‌گذارند. بازیگران باتجربه‌تر اما از مونولوگ فرصتی می‌سازند برای دیده شدن توانایی‌های دیده‌نشده‌شان.
باید به یاد داشت که ازنظر تاریخی مونولوگ به‌طورمشخص در اواخر قرن نوزدهم و در زمینه‌ی گفتمان متغیر پیرامون فردیت و نحوه‌ی بازنمایی ویژگی‌های روانشناسانه و درونی به گونه‌های دیگر ادبی همانند شعر و داستان تمرکز و علاقه‌مندی نشان داد. عناصر این گونه‌های غیرتئاتری بعدها و به‌طورمشخص در کالبد تئاترهای مونولوگ تجسم می‌یابد. مهم‌ترین بخش این عناصر گسترش مونولوگ دراماتیک به‌عنوان گونه‌ای شاعرانه در دهه‌های اول قرن نوزدهم بود. آن‌چه از همه‌چیز مهم‌تر جلوه می‌کند، شیوه‌ای است که در آن شعر مونولوگ دراماتیک ساخت نفس سخنگو را پیچیده می‌کند. درواقع گونه‌ی مونولوگ وقتی شروع به رشد کرد که تصور نفس به آرا جای خود را به مفهوم سوژه سپرد، درهمان‌حال مونولوگ دراماتیک بیشتر به‌عنوان واکنشی در قبال و دفع شاعرانگی رمانتیک و سوژه‌ی رمانتیک یکپارچه قلمداد شد. ابداع مونولوگ دراماتیک را به تینسون[۳۸] و براونینگ[۳۹] نسبت می‌دهند. می‌توان در زمینه‌ی شرایط متغیر فرهنگی تعریف کرد که قرابت‌های زیادی با دعاوی مرتبط با اجرای تک‌نفره یا مونولوگ در دوره‌ی معاصر دارد.
اگرچه ابداع مونولوگ دراماتیک به دوره‌های پیشین بازمی‌گردد، بااین‌حال در هنرهای نمایشی دیگر ازجمله هنر فیلم که خود ماحصل جهان مدرن و از شکل و زبانی نو برخوردار است، به‌طورقابل‌توجهی کاربرد داشته که این مبحث خود پژوهش دامنه‌دار دیگری را می‌طلبد!

نتیجه‌گیری:
جایگاه و موقعیت مونولوگ در ساختار درام‌های عصر نئوکلاسیک نه‌تنها یک قاعده، بلکه یک الزام بوده است که برای معرفی شخصیت، ملزومات و قواعد زبانی، کشمکش‌های داستان، گره‌گشایی، روانشناسی شخصیت و احساسات و هیجانات درونی قهرمان و انگیزه‌ی وی به‌سوی سرنوشت به‌کار می‌رفته شده است. چنان‌چه همین امر سبب شده که برخی از مفسرین، درونمایه‌ی مونولوگ را حتی تأمل در باب مرگ قلمداد کنند. چراکه کلمات اگرچه نمی‌توانند مستقیماً جلوی چشم مرگ را تداعی سازند، اما ازاین‌منظر با به کارگیری گفتار مستقیم و مونولوگ به زبان‌کنایه به‌راحتی این امر را تسهیل می‌بخشند.
منطق و احساس یکی‌دیگر از ساختارهای معنایی مونولوگ است که غالباً در تراژدی‌های عصر کلاسیک و نئوکلاسیک مشاهده می‌شود.
تأملات که بیشتر مبنایی منطقی دارند، نتایج اعمال پیشین یا پیامد اقدامات آتی قهرمان را سنجیده و با تفکر در باب این‌که چگونه به این مرحله رسیده و حتی راه‌های محتملی که پیش رو دارد و باید برای آن‌ها تصمیم بگیرد را ازطریق این تجزیه‌وتحلیل‌ها به زبان مونولوگ بیان می‌کند و تماشاگر به‌تدریج به انگیزه‌های درونی قهرمان، (به دلایل رفتارهای قهرمانِ نمایش در گذشته و آینده) ازطریق همین مونولوگ‌ها پی می‌برد.
چنان‌چه سنجش‌گری قهرمانان شکسپیر و کورنی و راسین با همین تمهید منطق و احساس در مونولوگ‌گویی بوده که قدرت احساس و منطق قهرمانان را توأمان به‌کار گرفته و مسبب خلق

www.SID.ir

Archive of SID

موقعیت‌های دراماتیک شده‌امد.
در راستای تعامل مونولوگ با مخاطب و برعکس باید اشاره کرد که مونولوگ درذات پدیده و عنصری تئاتری است. سخن گفتن مستقیم بازیگر با تماشاگر به‌معنای وقوف او به حضور آنان است. هربار که او تماشاگران را خطاب قرار می‌دهد، آن‌ها را از جایشان بیرون می‌کشد و تلویحاً اشاره می‌کند که این نمایش است، نه دیدن برشي از زندگي واقعی یا وهمی از زندگي. بازیگر تک‌گوی حتی اگر مستقیماً با تماشاگران سخن نگوید، مونولوگِ او به‌مثابه‌ی یک تکنیک تئاتری تلقی می‌شود، آن هم تکنیکی که منطق روایی آن چندان واقع‌گرایانه نیست و تنها تمهیدی در دست نویسنده است تا درونیات شخصیت یا اطلاعات ضروری نمایش را منتقل سازد.
منطق مونولوگ بیشتر منطبق بر نمایش است تا زندگی روزمره، بنابراین آگاهی تماشاگر از این مسایل موجب می‌شود که تسلیم وهم دیدن زندگی نشود و هشیارانه نمایش را دنبال کند.
در ساختار نمایشی بدون‌تردید مونولوگ ساختاری عمودی دارد. در تراژدی، مونولوگ یک «جایگاه» است که در آن سیرِ کنش، مکانی است که یا خالي بوده یا جایی، دست‌کم خالی پنداشته می‌شود، فضایی خالی و خلوت که شخصیت در آن دمی از کشاکشِ ستیهنده با سرنوشت باز می‌ایستد و به تأمل می‌نشیند. جاییِ که می‌تواند هم‌چون نقطه‌ی گسستی در روند کنش تلقی شود. درواقع هرجا که دیالوگی در کار است، منطق گفت‌وگو یا در اصل منطق «علیت»، موجب پیشروی کنش خطیِ نمایش به‌سوی فرجام خویش می‌شود، اما با شروع تک‌گویی، این کنش افقی قطع شده و برای لحظه‌ای به‌جای پیشروی در سطح افقِ حوادث، به‌سوی عمق پیش می‌رود.
به‌عبارت‌دیگر، نمودار کنش اینک با حضور مونولوگ عمودی شده و به‌سوی عمق تأملات سرازیر می‌شد. حال بدین‌لحاظ جایگاه مونولوگ در ساختار درام، عمق و حالتی عمودی دارد و تنها پس از پایان گرفتن تأملات است که نمودار ساختار نمایش، بار دیگر به همان نقطه‌ی گسست یا سطح افق باز می‌گردد و نمودار افقی کنش ادامه می‌یابد.
ازنظر ساختار زبانی، مونولوگ می‌تواند همانند آن‌چه در آثار شکسپیر، راسین و کورنی مشاهده می‌شود به نظم باشد یا همانند بیشتر تراژدی‌های عصر رمانتیک به نثر، اما چه به نظم باشد و چه به نثر، فصل مشترک مونولوگ‌ها زبان شاعرانه‌ای است سرشار از صُوَرِ خیال، استعارات، تشبیهات، مجازها، جناس‌ها و ایهام‌ها که اندیشه‌های قهرمانان را غالباً به‌نحوی‌غیرمستقیم بیان می‌کند. اگرچه این فنون بلاغی منحصر به مونولوگ نیستند و به تواتر در سراسر تراژدی به‌کار می‌روند اما آن‌چه مونولوگ را بدل به مناسب‌ترین بستر برای پدیدار شدن و کاربرد صنایع بدیعی می‌کند همان ذات متأمل مونولوگ و ضرباهنگ آهسته‌ی آن است. چراکه در سایر قسمت‌های تراژدی، شتاب برآمده از کنش زنجیره‌ای حوادث، فرصتِ 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 وقایع صحنه تلقی می‌شود. اما در مونولوگ همه‌چیز آماده است تا فنون بلاغی، صنایع بدیعی و صُوَرِ خیال درحداعلای خود پدیدار شوند. دیگر خبری از کنش پرشتاب نیست و سکونی نسبی فراهم است. برخلاف جریان گفت‌وگو، قهرمان دیگر ناگزیر نیست که با گفتاری صریح و مستقیم به‌سوی اهداف شخصی یا خواست‌های دراماتیک خود پیشروی کند، بلکه فرصت دارد تا ازطریق گفتارهای غیرمستقیم و آراسته به صُوَرِ خیال، تشبیهات و استعارات خیال‌پردازی کند. در این‌جا صُوَرِ خیال دیگر نه در حکم تزیین صرف یا قدرت‌نمایی بلاغی، بلکه به‌مثابه‌ی عنصر ذاتی مونولوگ است.
و در پایان، در ساختار نمایشنامه‌نویسی عصر نئوکلاسیک که مدت‌زمان اجرای نمایشنامه باید نزدیک به سه ساعت (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۱۱۱) باشد، بنابراین برای این امر تمهیداتی لازم بود که یکی از این شگردها به‌کارگیری و استفاده‌ی بهینه از مونولوگ بود که هم به پیشرفت مسیر درام

www.SID.ir

Archive of SID

توجه داشته است و هم آن که در باب شخصیت‌شناسی و معرفی خلق‌وخوی شخصیت و سیر تکاملی روند داستان کمک شایانی می‌کرده است که این امر در عصر مدرن و پسامدرن با کاهش میزان زمان اجرا و فشردگی بار معنایی و کلامی ازسوی درام‌نویس همراه شده است.

■ پی‌نوشت‌ها

۱- Monologue
۲- Pierre Corneille
۳- Jean Racine
۴- Louise Phister
۵- Dialogue
۶- Soliloquy (Interior Monologue)
۷- Patrice Pavis
۸- Lope de Vega (1562- 1635)
۹- Structuralist
۱۰- Gyorgy Lukacs
۱۱- Samuel Beckett
۱۲- Exploratory Monologue
۱۳- Semiotization
۱۴- Aparte
۱۵- Stances
۱۶- Voice over
۱۷- Narration
۱۸- Lecture
۱۹- Peter Brook
۲۰- Akira Kurosawa
۲۱- Grigori Kozintsev
۲۲- Franco Zeffirelli
۲۳- Tennessee Williams
۲۴- Aeschylus
۲۵- Thespis
۲۶- Dionysus
۲۷- Antigone (442 B.C)
۲۸- Sophocles (497- 405 B.C)
۲۹- Voltaire
۳۰- Viola
۳۱- Twelfth Night

www.SID.ir

Archive of SID

۳۲- Euripides
۳۳- Phedre
۳۴- Andromaque
۳۵- Hermione
۳۶- Rodogune
۳۷- Cleopatre
۳۸- Marvin Tinson
۳۹- Robert Browning

■ فهرست منابع

- خاکی‌نژاد، بهزاد. (۱۳۹۲) **مونودرام (تئاتر برای یک بازیگر)**، تهران: نشر لوح زرین.
- راسین، ژان (۱۳۹۱) **آندروماک**، ترجمه‌ی پویان غفاری، تهران: افراز.
- سخنور، جلال. (۱۳۷۳) **تئاتر و هنرهای نمایشی**، تهران: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی.
- سوفوکل (۱۳۵۲) **افسانه‌های تبای**، ترجمه‌ی شاهرخ مسکوب، تهران: خوارزمی.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۷۶) **مکتب‌های ادبی**، ج اول، تهران: آگاه.
- شاهین، شهناز و قویمی، مهوش. (۱۳۸۳) **فرهنگ جامع تحلیل تئاتر**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- شکسپیر، ویلیام (۱۳۸۱) **مجموعه‌ی آثار نمایشی ویلیام شکسپیر**، ترجمه‌ی دکتر علاالدین پازارگادی، تهران: سروش.
- کاستانیو، پُل. (۱۳۸۷) **راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید (رویکردی زبان بنیاد به نمایشنامه‌نویسی)**، ترجمه‌ی مهدی نصرا...زاده، تهران: انتشارات سمت.
- کورنی، پی‌یر. (۱۳۸۴) **رُدُگونه**، ترجمه‌ی محمدعلی معیری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ملک‌پور، جمشید. (۱۳۶۵) **تطور اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک**، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۸۳) **درآمدی به نمایشنامه‌شناسی**، تهران: انتشارات سمت.
- نوراحمر، همایون. (۱۳۸۱) **فرهنگ اصطلاحات تئاتر**، تهران: نشر نقطه.

– Mekler, Eva & Schulman, Michael. (1998) Great Scenes and Monologues for Actors, 1st edition, Publisher: St. Martin's Paperbacks.
- Pavis, Patrice. Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis. University of Toronto Press, 1998.
- R. Young, Jordan. (August 1989) Acting Solo (The Art of One-Man Shows), Michigan: Moonstone Press.

www.SID.ir