گونه‌های تک‌گویی در مثنوی

دکتر فاطمه معین‌الدینی
استادیارزبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور کرمان

چکیده
مولانا وظیفهٔ انتقال بخشهای مهمی از روایتهای داستانی خویش را بـه عهـدهٔ گفتگوهـا نهاده است. برخی از این گفتگوها مخاطـب خاصـی نـدارد؛ بـه بیـانی دیگـر، یکـی از قهرمانان داستان یا خود راوی در لحظه‌های عاطفی و هیجانی شدید به گفتگو بـا خـود می‌پردازد و از این راه، هم به پیشبرد ماجراهای داستانی کمک مـی‌کنـد و هـم پـرده از محتوای ضمیر خودآگاه یا ناخودآگاه خویش برمی‌دارد تا خواننده نسبت به آنها اطـلاع یابد و بدین طریق، تک‌گوییهای مثنـوی شـکل مـی‌گیـرد. تـک‌گـویی براسـاس هـدف نویسنده، ساختار و شکل زبانی خویش به سه نوع: ۱) درونی ۲) نمایشی و ۳) حـدیث نفس یا خودگویی تقسیم می‌شود.

گونه‌های تک‌گویی در تبدیل زاویهٔ دید بیرونی به درونی نقش بـسیار مهمـی دارد و غالباً با شیوهٔ اصلی روایت مولانا تناسب کامل دارد که داستانها را با کانون روایت کاملاً باز و از زاویهٔ دید دانای کل آغاز می‌کند؛ اما بتدریج زاویهٔ دید و کانون روایت خـود را بسته و محدود می‌سازد.

این مقاله که به شیوهٔ سندکاوی تهیـه شـده و نتـایج خـود را بـه شـکل تحلیلـی – توصیفی ارائه داده به منظور بررسی گونه‌های مختلف تک‌گویی در مثنـوی بـه نگـارش درآمده است.

کلیدواژه‌ها: تک‌گویی درونی، تک‌گویی نمایشی، حدیث نفس، گفتگو، مثنوی معنوی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۷/۱/۲۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۷/۹/۱۲

۱. مقدمه

ضرباهنگ حاکم بر روایت در مثنوی مولوی، گونه‌ای حرکت از بـرون بـه درون اسـت؛ به‌این معنا که مولانا در بیشتر موارد، داستانهای خود را با زوایهٔ دید بیرونی و بـا کـانون روایت کاملاً باز آغاز می‌کند. وی دانای کلی است که به تمام وقایع و ذهنیت قهرمانـان خویش دسترسی دارد و آنها را به هر شکل که بخواهد، بیان می‌کنـد؛ امـا بتـدریج و بـا گسترش داستان به دلایل مختلف، زاویهٔ دیدش بسته‌تر و محدودتر می‌شود. این فراینـد تا آنجا ادامه می‌یابد که وی را گاه به استفاده از زاویهٔ دیـد درونـی مجبـور مـی‌سـازد و وادار می‌کند به تعریف ماجرا از نگاه یکی از شخصیتها بسنده کند.

انتقال از زاویهٔ دید بیرونی به زاویهٔ دید درونی با بهره‌گیـری از شـگردهای مختلفـی انجام می‌شود و با توجه به درونمایهٔ داستانی و هدفی که مورد نظر مولاناست، شکلهای متفاوتی به خود می‌گیرد. یکی از شیوه‌های بسیار مهم که در زاویهٔ دیـد درونـی کـاربرد فراوان دارد، استفاده از تک‌گویی است.

تک‌گویی، یکی از شیوه‌های بیانی است که راوی – نویسنده از آن به منظور پیـشبرد ماجراهای داستان خود بهره‌مند می‌شـود و گفتـاری را کـه در ذهـن یکـی از قهرمانـان جریان دارد برای خوانندگان روایت می‌کند و به وسیلهٔ آن، محتوای ضمیر خودآگـاه یـا ناخودآگاه قهرمان را به خواننده منتقل می‌سازد.

در این گفتار، تک‌گویی در معنای دوم خود و به عنـوان یکـی از شـگردهای بیـانی مربوط به زاویهٔ دید درونی موردنظر است و گونـه‌هـا و سـاز و کارهـای آن در مثنـوی بررسی و تحلیل می‌شود.

۲. تعاریف و انواع تک‌گویی

یکی از گونه‌های مهم و پرکاربرد روایت، که راوی از آن برای بیان مافی‌الضمیر قهرمـان استفاده می‌کند، تک‌گویی است. به گفتهٔ کادن تک‌گـویی، «گفتـاری اسـت کـه گوینـده خطاب به دیگران یا بـه خـود ادا مـی‌کنـد» (کـادن، ۱۳۸۰: ص۲۴۷). اگـر گوینـدهٔ سـخن (شخصیت داستانی یا راوی) مخاطبی بیرون از خود داشته باشد، می‌توان دو حالت را از هم متمایز کرد: ۱. مخاطب بیرونی هم از لحاظ ساختار زبـانی و هـم از نظـر واقعیـت، مخاطب گوینده باشد و گوینده به قصد انتقال معانی واقعی به او گفتـار خـود را شـکل

داده باشد. ۲. از سوی دیگر می‌توان مکالمه‌هایی را در ادبیات داستانی شاهد بود که با وجود حضور داشتن مخاطب بیرونی به قصد بیان مافی‌الضمیر گوینده به زبان او جاری شده باشد. در این نوع، گویندهٔ سخن به مخاطب خود بی‌اعتناست. وجود مخاطب برای گوینده فقط بهانه‌ای است تا به بیان اندیشه‌های درونی خود بپردازد. در هر حال، مخاطب تک‌گویی، یا شنوندگانی خاموش هستند و یا خود قهرمان است. در هر دو حالت، گویندهٔ تک‌گویی به این نکته توجهی ندارد که چه کسانی و با چه واکنشی به سخن او گوش فرا می‌دهند. در واقع، گوینده در یک موقعیت عاطفی و هیجانی شدید واقع شده است و به‌ناچار به گفتگو با خود می‌پردازد تا پرده از عاطفه و هیجان فروافکند. گری تمام اشعار غنایی، دعاها و صورتهای گوناگون گفتگو با خود را از اشکال مختلف تک‌گویی به حساب آورده است (گری، ۱۳۸۲: ص۲۰۵). در تعریف تک‌گویی گفته‌اند که «آن صحبت یک نفرهای است که ممکن است مخاطب داشته باشد یا نداشته باشد» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ص۴۱۰). در صورتی که در تک‌گویی مخاطبی باشد، این مخاطب می‌تواند طیفهای مختلفی را در بگیرد؛ از جمله: خوانندگان، یکی از قهرمانان و یا یکی از جنبه‌های درونی خود قهرمان را که با آرایهٔ تجرید از وی جدا شده و مورد خطاب قرار گرفته است. در تک‌گویی بی‌مخاطب، راوی یا قهرمان به مرور افکار و اندیشه‌هایی می‌پردازد که در ذهنش جریان دارد و آنها را بی‌اختیار بر زبان می‌آورد و یا با صدای بلند و باز هم البته بی‌اختیار با خود حرف می‌زند.

تک‌گویی براساس ساز و کارها شکل زبانی و هدف نویسنده- راوی به سه نوع تقسیم می‌شود:

۱. تک‌گویی درونی
۲. تک‌گویی نمایشی
۳. حدیث نفس یا خودگویی

صاحب گفتار در هر یک از شکلهای یادشده، گاه خود راوی است و گاه یکی از قهرمانان داستانی وی. به‌علاوه، تک‌گویی از نظر شکل زبانی به یکی از سه صورت نقل‌قول مستقیم، نقل‌قول غیرمستقیم و نقل‌قول غیرمستقیم آزاد (اخوت، ۱۳۷۱: ص۹۷؛ مارتین، ۱۳۸۲: ص۱۰۸) نمودار می‌شود.

۳. گونه‌های تک‌گویی در مثنوی

۱-۳ تک‌گویی درونی

تک‌گویی درونی، گفتگویی بی‌مخاطب است که در ذهن راوی یا یکی از شخصیتهای داستان جریان دارد. در این شیوه از روایت، اندیشه‌ها و افکار شخصیت همان‌گونه که در ذهنش جریان دارد به بیان می‌آید. بنابراین، تداعی معانی اساس تک‌گویی درونی است و یک واژه، حالت یا احساس، پیوسته واژه‌ها، حالتها یا احساسهای دیگر را برای قهرمان/ راوی تداعی می‌کند و وی بدون توجه به پیوند و وجود انسجام یا عدم انسجام آن با سایر بخشهای داستانی که در پیش یا پس از آن قرار گرفته‌اند، آنها را به زبان می‌آورد. تک‌گویی درونی باعث می‌شود خواننده به صورت غیرمستقیم جریان افکار و احساسات و عواطف واقعی گوینده را به شکلی ملموس درک کند. فراخوانی افکار و احساسات گوناگون و تداعی هر فکر و احساس، فکر و احساس دیگر را باعث می‌شود که کلام، متنوع و آکنده از زیباییهای مختلف شود. مولانا تحت تأثیر ذهنیت پربار و قدرت فوق‌العاده‌ای که حضور ذهن به وی بخشیده است، پیوسته از شاخه‌ای به شاخهٔ دیگر می‌رود. این ویژگی که بر تمام مثنوی سایه افکنده است و از آن با عنوان «جر جرار کلام» یاد کرده‌اند (زرین‌کوب، ۱۳۶۸: ص۱۳۲) بر تک‌گویی‌های درونی مثنوی سلطهٔ فراوان دارد. به گفتهٔ دکتر پورنامداریان:

> در مثنوی اختیار سخن و شیوهٔ بیان همواره در کف مولوی نیست؛ در کف هیجانات و احوال و افکار مدام در تغییر و تحول و تنوع تداعیهای جوال و گسترده مبتنی بر ذخایر عمیق و سرشار ذهن اوست و اختیار این همه در کف زبانی است که حاکی از شیوهٔ خاص زیست او در جهان است (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ص۲۶۲).

تک‌گویی درونی در مثنوی، زمینهٔ ایجاد شکلهای بیانی و روایی ذیل را فراهم کرده است:

۱-۱-۳ بیان ماجرا در زمان حال

در این حالت، صاحب تک‌گویی به محیط اطرافش واکنش نشان می‌دهد و با تک‌گویی درونی خود، ماجرایی را که در همان موقع در ذهن او جریان دارد به شکل داستانی بیان

می‌کند؛ به عنوان نمونه در حکایت بقال و طوطی، وقتی بقال با سکوت طولانی روبه‌رو می‌شود این شکل از تک‌گویی را شاهدیم:

روزکی چندی سخن کوتاه کرد — مرد بقال از ندامت آه کرد
ریش برمی‌کند و می‌گفت ای دریغ — کآفتاب نعمتم شد زیر میغ
دست من بشکسته بودی آن زمان — که زدم من بر سر آن خوش زبان

(مولوی،۱۳۷۶: ۲۵۴/۱)

۲-۱-۳ مرور خاطرات گذشته

گاه گوینده با تک‌گویی درونی به مرور خاطراتی می‌پردازد که در گذشته داشته است. در این حالت واقعه‌ای که در زمان حال جریان دارد، باعث یادآوری خاطرات گذشته و مرور آنها می‌شود؛ به بیان دیگر، یک حادثه یا یک واژه، باعث تداعی افکار، اندیشه‌ها و حالتهایی می‌شود که به صورت مبهم در ذهن راوی یا قهرمان وجود داشته است و با احیای آنها، موجبات جاری شدنشان را بر زبان وی فراهم می‌سازد؛ به عنوان نمونه در داستان پادشاه و کنیزک، پس از بیان عجز حکیمان در معالجهٔ کنیزک، واژهٔ آفتاب و شمس، مولانا را در مقام راوی به یاد شمس تبریزی می‌اندازد و آن‌گاه وی با تک‌گویی درونی، ابیات زیر را سروده و به مرور خاطرات گذشتهٔ خویش پرداخته است. این ابیات در پیشبرد عمل داستانی هیچ نقشی ندارد؛ اما در آشکار ساختن جریان ذهنی راوی بسیار مهم است:

چون حدیث روی شمس‌الدین رسید — شمس چارم آسمان سر در کشید
واجب آید چون که آمد نام او — شرح کردن رمزی از انعام او
این نفس جان دامنم بر تافتست — بوی پیراهان یوسف یافتست
کز برای حق صحبت سالها — بازگو حالی از آن خوش حالها
تا زمین و آسمان خندان شود — عقل و روح و دیده صد چندان شود
لاتکلفنی فانی فی‌الفنا — کلت افهامی فلا احصی ثنا
کل شیء قاله غیرالمفیق — ان تکلف او تصلف لا یلیق
من چه گویم یک رگم هشیار نیست — شرح آن یاری که او را یار نیست

(همان، ۱۳۰/۱- ۱۲۳)

نیز در داستان «فریفتن روستایی شهری را و به دعوت خواندن به لابه و الحاح بسیار

بسیار» (دفتر سوم، بیت ۲۳۵ به بعد) آن‌گاه که مرد شهری همراه خانواده خویش و با تحمل مشقت فراوان به روستا می‌رود، اما روستایی آشنایی با وی را انکار می‌کند و سرانجام در شبی بارانی، تیر و کمانی در کف وی می‌گذارد تا در اتاق باغبان به نگهبانی نشیند و گرگها را براند با این گونه از تک‌گویی که در واقع، مرور خاطرات گذشتهٔ قهرمان است، روبه‌رو می‌شویم. تک‌گویی وی به قرار زیر آمده است:

شب همه شب جمله گویان ای خدا — این سزای ما سزای ما سزا
این سزای آن که شد یار خسان — یا کسی کرد از برای ناکسان
این سزای آن که اندر طمع خام — ترک گوید خدمت خاک کرام
خاک پاکان لیسی و دیوارشان — بهتر از عام و رز و گلزارشان...

(همان، ۶۳۵/۳ به بعد)

۳-۱-۳ تک‌گویی درونی واکنشی

در این حالت، سیر اندیشهٔ صحبت‌کننده، نه زمان حال را گزارش می‌کند و نه یادآور زمان گذشته است، بلکه تک‌گویی درونی به خودی خود به روایت داستانی با زمان نامشخص منجر می‌شود. این داستان به صورت پاره‌ای اپیزودیک در دل داستان اصلی جا می‌گیرد. از نمونه‌های زیبای تک‌گویی درونی واکنشی، می‌توان به گفتار ابلیس در داستان «بیدار کردن ابلیس معاویه را» (دفتر دوم، بیت ۲۶۰۸ به بعد) اشاره کرد. «ابلیس در این پارهٔ شگفت مثنوی بزرگترین آموزگار عشق الهی می‌شود و از بالاترین افقها در پیوند آدمی و موجودات با خدا می‌نگرد و به چشم‌انداز ازلی و غیبی ماجرای رانده شدنش توجه می‌دهد و از داوری دربارهٔ رفتار خود و حتی رفتار خداوند با او در چشم‌اندازی انسانی و اخلاقی می‌پرهیزد» (حسن‌زاده‌توکلی، ۱۳۸۶: ص۱۹۶).

تک‌گویی درونی واکنشی در تحلیل نهایی خود، گوشه‌هایی از اندیشهٔ راوی است که بر زبان شخصیت و قهرمان داستان جاری شده است. ابلیس در این تک‌گویی گفته است:

چند روزی که زپیشم رانده است — چشم من در روی خویش مانده است
کز چنان رویی چنین قهر ای عجب — هر کسی مشغول گشته در سبب
من سبب را ننگرم کان حادث است — زان که حادث حادثی را باعث است
لطف سابق را نظاره می‌کنم — هرچه آن حادث دو پاره می‌کنم

ترک سجده از حسد گیرم که بود — آن حسد از عشق خیزد نزد جحود
هر حسد از دوستی خیزد یقین — که شود با دوست غیری همنشین
... چون که بر نطعش جز این بازی نبود — گفت بازی کن چه دانم در فزود
آن یکی بازی که من بد باختم — خویشتن را در بلا انداختم
در بلا هم می‌چشم لذات او — مات اویم مات اویم مات او
(مولوی، ۱۳۷۶: ۲۶۴۷/۲-۲۶۳۸)

۴-۱-۳ بیان آموزه‌ها و تعالیم

در این حالت، یک نشانه در دنیای متن، مولانا را به سوی بیان آموزه‌ها و تعالیم خود سوق می‌دهد. وی این آموزه‌ها را به حالت تک‌گویی و بدون توجه به مخاطب به زبان می‌آورد و با بیانی ایجازی، عمق اندیشه و بلندی افکار و همت خویش را پیش روی مخاطب واقعی مثنوی ترسیم می‌کند. بیان همین آموزه‌ها هدف اصلی و نهایی مولانا از قصه‌گویی است؛ چنانکه خود می‌گوید:

ای برادر قصه چون پیمانه‌ایست — معنی اندر وی بسان دانه‌ایست
دانه معنی بگیرد مرد عقل — ننگرد پیمانه را گر گشت نقل
(همان، ۳۶۲۳/۳-۳۶۲۲)

در این حالت مولانا با واداشتن قهرمانان داستانی خویش به شکلهای مختلف گفتگو و از جمله به تک‌گویی، بسیاری از اندیشه‌های خود را بازگو می‌کند؛ به عنوان نمونه در داستان «طوطی و بازرگان» (دفتر اول، بیت ۱۵۴۷به بعد) قهرمان داستان می‌گوید:

من کسی در ناکسی دریافتم — پس کسی در ناکسی درباختم
جمله شاهان بنده بنده خودند — جمله خلقان مرده مرده خودند
جمله شاهان پست پست خویش را — جمله خلقان مست مست خویش را
می‌شود صیاد مرغان را شکار — تا کند ناگاه ایشان را شکار
بیدلان را دلبران جسته به جان — جمله معشوقان شکار عاشقان
هر که عاشق دیدی‌اش معشوق دان — کو به نسبت هست هم این و هم آن
تشنگان گر آب جویند از جهان — آب هم جوید به عالم تشنگان
(همان، ۱۷۴۱/۱- ۱۷۳۵)

از آنجا که «بیان سر دلبران در حدیث دیگران» بر تمام مثنوی سایه افکنده است

ازذکر نمونهٔ بیشتر پرهیز می‌شود. دقت در هر بخش از مثنوی این ویژگی را بخوبی به نمایش می‌گذارد.

۲-۳ شکل‌شناسی و ساز وکارهای تک‌گویی درونی

ویژگیهای مشترک گونه‌های مختلف تک‌گویی درونی را می‌توان به قرار زیر بیان کرد:

۱-۲-۳ نبودن مخاطب

ویژگی مهم تک‌گویی درونی این است که کسی مخاطب گوینده نیست. در مقام تشبیه، تک‌گویی درونی را «به حرف زدن بچه‌های کوچک مانند کرده‌اند وقتی که با خودشان بازی می‌کنند و حرف می‌زنند و مخاطبی ندارند»؛ به بیانی دیگر، «هرگز انتظار ندارند که کسی به آنها توجه کند یا به آنها جواب بدهد و با صحبتشان همراهی کند یا نسبت به افکارشان که به زبان می‌آید و کارهایی که از آنها سرمی‌زند از خود عکس‌العملی نشان دهند» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ص۴۱۱).

تفاوت تک‌گویی با حرف زدن بچه‌ها با خود در این است که صحبت بچه‌ها بر زبانشان جاری می‌شود؛ ولی تک‌گویی درونی در ذهن راوی/ قهرمان جاری است و ما تنها از طریق زبان گویندهٔ داستان به چگونگی آنها پی‌می‌بریم. این ویژگی در تک‌گویی درونی شیر که به دنبال دیر آمدن خرگوش در ذهن او جریان یافته بخوبی قابل مشاهده است:

شیر می‌گفت از سر تیزی و خشم — کز ره گوشم عدو بربست چشم
مکرهای جبریانم بسته کرد — تیغ چوبینشان تنم را خسته کرد
زین سپس من نشنوم آن دمدمه — بانگ دیوانست و غولان آن همه
برادران ای دل تو ایشان را مایست — پوستشان بر کن کشان جز پوست نیست

(مولوی،۱۳۷۶: ۱۰۹۹/۱-۱۰۹۵)

۲-۲-۳ ابهام زبانی

در تک‌گویی درونی «زبان در حالت ابتدایی و گنگ و بی‌وقفه، لحظه به لحظه از اعماق ذهن که در آن خاطرات، رؤیاها، نقشه‌ها و حساسیتها با هم در آمیخته است»، جاری می‌شود (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ج۲، ص۱۰۷۰). ابهام زبانی در تک‌گوییهای مولانا شیوه‌های

خاص دارد؛ به این معنا که مرز بین سخن قهرمان و راوی نامشخص است و خواننده نمی‌تواند تشخیص دهد که آنچه در متن می‌آید، گفتار درونی قهرمان است یا راوی. این نوع از ابهام زبانی را می‌توان در داستان «اعرابی درویش» (دفتر اول، بیت ۲۲۴۸ به بعد) بخوبی مشاهده کرد. هنگامی که اعرابی همسر خویش را به صبر دعوت می‌کند، می‌گوید:

شوی گفتش چند جویی دخل و کشت — خود چه ماند از عمر افزونتر گذشت
عاقل اندر بیش و نقصان ننگرد — زآنکه هر دو همچو سیلی بگذرد
(مولوی،۱۳۷۶: ۲۲۹۲/۱)

از این بیت به بعد، سخنان اعرابی با آموزه‌ها و تعالیم مولانا آمیخته می‌شود به گونه‌ای که خواننده نمی‌تواند تشخیص دهد که با گفته‌های راوی روبه‌روست یا با سخن قهرمان. قدر مسلم، مولانا در لابه‌لای گفته‌های قهرمان، سخنان و اندیشه‌های خود را گنجانده است؛ اما در میانه گفتار به‌ناگهان با ابیاتی مشابه:

شب گذشت و روز آمد ای تمر — چند گیری این فسانه زر ز سر
تو جوان بودی و قانع‌تر بدی — زر طلب گشتی خود اول زر بدی
(همان،۲۳۰۹/۱)

روبه‌رو می‌شویم و تشخیص مرز گفتارها و شناخت گویندهٔ آنها برایمان دشوار می‌شود. این ویژگی در تمام گفتگوهای مثنوی دیده می‌شود.

۳-۳-۳ بیان احساسات گذرا و تفکرات فرار و گذرنده

تک‌گویی درونی برای بازگرداندن بافت ظریف کشش‌های فرّار احساسات گذرا و تفکرات پراکنده وسیله‌ای بسیار مناسب است (کوندرا، ۱۳۷۷: ص۷۸).

یکی از نمونه‌های زیبای این مورد را در تک‌گویی درونی رسول قیصر پس از مشاهدهٔ خلیفهٔ مسلمین می‌توان مشاهده کرد؛ آنجا که مولانا می‌گوید:

گفت با خود من شهان را دیده‌ام — پیش سلطانان مه و بگزیده‌ام
از شهانم هیبت و ترسی نبود — هیبت این مرد هوشم را ربود
رفته‌ام در بیشه شیر و پلنگ — روی من زایشان نگردانید رنگ
بس شدستم در مصاف و کارزار — همچو شیر آن دم که باشد کار زار
بس که خوردم بس زدم زخم گران — دل قوی‌تر بوده‌ام از دیگران

بی‌سلاح این مرد خفته بر زمین — من به هفت اندام لرزان چیست این
هیبت حق است این از خلق نیست — هیبت این مرد صاحب‌دلق نیست
هر که ترسید از حق او تقوی گزید — ترسد از وی جن و انس و هر که دید
اندر این فکرت به حرمت بست دست — بعد یک ساعت عمر از خواب جست

(مولوی،۱۳۷۶: ۱۴۲۹/۱-۱۴۲۱)

نمونه‌ای دیگر از این نوع تک‌گویی را می‌توان در سخنان زید مشاهده کرد. در واقع زید در نخستین بیت، پاسخ حضرت رسول (ص) را داده و پس از آن احساسهای گذرا و فرّار خویش را بر زبان آورده است و این عمل را تا آنجا ادامه داده که پیامبر (ص) او را از گفتن باز داشته است؛ به بیان مولانا:

همچنین می‌گفت سرمست و خراب — داد پیغمبر گریبانش به تاب
گفت هین در کش که اسبت گرم شد — عکس حق لا یستحی زد شرم شد

(همان، ۳۵۵۰/۱-۳۵۴۹)

پاره‌ای از تک‌گویی زید بدین قرار است:

یا رسول الله بگویم سرّ حشر — در جهان پیدا کنم امروز نشر
هل مرا تا پرده‌ها را بردرم — تا چو خورشیدی بتابد گوهرم
تا کسوف آید زمن خورشید را — تا نمایم نخل را و بید را
وانمایم راز رستاخیز را — نقد را و نقد قلب‌آمیز را
دستها ببریده اصحاب شمال — وانمایم رنگ کفر و رنگ آل
واگشایم هفت سوراخ نفاق — در ضیای ماه بی‌خسف و محاق
...
اهل جنت پیش چشمم زاختیار — در کشیده یکدگر را در کنار
دست همدیگر زیارت می‌کنند — از لبان هم بوسه غارت می‌کنند

(همان، ۳۵۴۸/۱-۳۵۳۵)

۴-۳-۳ راهیابی به ذهن راوی/ قهرمان

ادوارد دژاردن تک‌گویی درونی را شگردی می‌داند که «خواننده با آن مستقیماً به درون زندگی شخصیت راه می‌یابد بی‌اینکه توصیف یا اظهارنظر نویسنده در این کار مداخله کند.» هم‌چنین، آن را شگردی می‌داند که «مبین اندیشه‌هاست؛ اندیشه‌هایی که بیش از هر چیز به ناخودآگاهی نزدیک است» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ص۲۵۷). در پایان داستان

«خدو انداختن خصم در روی امیرالمؤمنین(ع)» ابیات زیر، خواننده را مستقیماً به درون ذهن عمرو بن عبدود وارد می‌کند:

گفت من تخم جفا می‌کاشتم — من تو را نوعی دگر پنداشتم
تو ترازوی احد خو بوده‌ای — بل زبانه هر ترازو بوده‌ای
تو تبار و اصل و خویشم بوده‌ای — تو فروغ شمع کیشم بوده‌ای
من غلام آن چراغ چشم جو — که چراغت روشنی پذرفت از او
من غلام موج آن دریای نور — که چنین گوهر برآرد در ظهور

(مولوی،۱۳۷۶: ۳۹۹۲/۱-۳۹۸۸)

۵-۳-۳ تداعی معانی

در هر یک از گونه‌های تک‌گویی درونی، قهرمان/ راوی با اندک بهانه‌ای به عرصهٔ معانی جدید وارد می‌شود؛ به عبارت دیگر، اندیشه‌ها و احساسات به صورت پیاپی یکدیگر را تداعی می‌کند؛ چنانکه مورد زیر برای اثبات مدعا کافی است:

چون که جمع مستمع را خواب برد — سنگهای آسیا را آب برد
رفتن این آب فوق آسیاست — رفتنش در آسیا بهر شماست
چون شما را حاجت طاحون نماند — آب را در جوی اصلی باز راند
ناطقه سوی دهان تعلیم راست — ورنه خود آن نطق را جویی جداست
می‌رود بی‌بانگ و بی‌تکرارها — تحتها الانهار تا گلزارها
ای خدا جان را تو بنما آن مقام — که در او بی‌حرف می‌روید کلام
تا که سازد جان پاک از سر قدم — سوی عرصه دور و صحرای عدم
عرصه‌ای بس باگشاد و بافضا — کین خیال و هست یابد زو نوا
تنگتر آمد خیالات از عدم — زان سبب باشد خیال اسباب غم
باز هستی تنگتر بود از خیال — زان شود در وی قمر همچون هلال

(همان،۳۱۰۶/۱-۳۰۹۲)

و بدین ترتیب تا پایان قطعهٔ یاد شده، مولانا به شیوه تداعی معانی به بیان افکار و اندیشه‌های گوناگون می‌پردازد.

۶-۳-۳ جریان سیال ذهن

دربارهٔ ارتباط تک‌گویی با جریان سیال ذهن اختلاف‌نظر وجود دارد. گروهی این دو

اصطلاح را معادل هم گرفته‌اند (کادن، ۱۳۸۰: ص۴۳۰). برخی تک‌گویی درونی را یکی از شیوه‌های به‌کارگیری جریان سیال ذهن دانسته‌انـد (مقـدادی، ۱۳۷۸: ص۱۹۱؛ میرصـادقی، ۱۳۷۶: ص۴۱۲) و گروه دیگری از پژوهشگران «جریان سیال ذهن را ماده خام این شـکل بیانی» محسوب کرده‌اند (سیدحسینی، ۱۳۸۱:ج۲، ص۱۰۷۰).

در مجموع به نظر می‌رسد تک‌گویی درونی در روایتهایی که بر جریان سـیال ذهـن مبتنی است، شگردی است که برای ارائهٔ فرایندها و محتویات ذهنـی قهرمـان/ راوی در سطوح مختلفی از هوشیاری و خودآگاهی- که البته برخی را ناگفته باقی می‌گذارد- بـه کار می‌رود. این همان نکته‌ای است که تک‌گـویی درونـی را از تـک‌گـویی نمایـشی و حدیث نفس (= خودگرایی) جدا می‌سازد (مقدادی، ۱۳۷۸: ص۱۹۱).

سخن پیر چنگی که به‌ظاهر خطـاب بـه چنـگ، ولـی در واقـع بـه عنـوان یکـی از شگردهای جریان سیال ذهن، مورد استفاده مولانا واقع شده از نمونه‌های گویا و زیبـای جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی است؛ به گفتهٔ مولانا:

چون بسی بگریست و از حد رفت درد — چنـگ را زد بـر زمـین و خـرد کـرد
گفـت ای بـوده حجـابم از الـه — ای مـرا تـو راهـزن از شـاهراه
ای بخـورده خـون مـن هفتـاد سـال — ای ز تـو رویـم سـیه پـیش کمـال
ای خـدای بـا عطـای باوفـا — رحـم کـن بـر عمـر رفتـه در جفـا
داد حـق عمـری کـه هـر روزی از آن — کـس ندانـد قیمـت آن در جهـان
خـرج کـردم عمـر خـود را دم بـه دم — در دمیـدم جملـه را در زیـر و بـم
آه کـز یـاد ره و پـرده عـراق — رفـت از یـادم دم تلـخ فـراق
وای کـز تـری زیرافکنـد خـرد — خشک شـد کـشت دل مـن بمـرد
وای کـز آواز ایـن بیـست و چهـار — کـاروان بگذشـت بـی‌گـه شـد نهـار
ای خـدا فریـاد زیـن فریـاد خـواه — داد خـواهم نـه زکـس زیـن دادخـواه
داد خـود از کـس نیـابم جـز مگـر — زان کـه او از مـن بـه مـن نزدیکتـر

(مولوی،۱۳۷۶: ۱/۲۲۰۰-۲۱۹۰)

۴-۳. شیوهٔ بیان و شکل زبانی

تک‌گویی درونـی از نظـر شـیوهٔ بیـان و شـکل زبـانی‌ای کـه مـورد اسـتفادهٔ نویـسنده قرارمی‌گیرد به دو نوع عمده تقسیم می‌شود:

۱-۴-۳ تک‌گویی درونی مستقیم

در این نوع، دخالت نویسنده محسوس نیست و خودآگاه یا ناخودآگاه راوی/ قهرمان بدون هیچ‌گونه اثر و نشانی از نویسنده، مستقیماً به خواننده منتقل می‌شود.

تک‌گویی درونی مستقیم خود دارای دو شکل مبهم و روشن است. اگر نویسنده تک‌گویی درونی را با عبارتی مانند «گفت» و «گمان کرد» و... بیان کند، تک‌گویی او از نوع روشن خواهد بود (اخوت، ۱۳۷۱: ص۹۷). داستان «به عیادت رفتن کر بر همسایهٔ رنجور خویش» بر تک‌گویی درونی مستقیم از نوع روشن بنیان نهاده شده است. کر به محض آگاه شدن از بیماری همسایهٔ خود که توسط راوی و با بیت زیر بیان شده است:

آن کری را گفت افزون‌مایه‌ای که تو را رنجور شد همسایه‌ای

(مولوی،۱۳۷۶: ۳۳۶۶/۱)

به تک‌گویی درونی روی می‌آورد و جوابهای قیاسی خود را آماده می‌کند. همه لطافت و زیبایی داستان مرهون همین تک‌گویی است به گونه‌ای که با حذف آن، داستان تمام لطف هنری و زیبایی خود را از دست خواهد داد. این تک‌گویی با ابیات زیر روایت شده است:

گفت با خود کر که با گوش گران من چه دریابم ز گفت آن جوان
خاصه رنجور و ضعیف‌آواز شد لیک باید رفت آنجا نیست بد
چون ببینم کان لبش جنبان شود من قیاسی گیرم آن را هم ز خود
چون بگویم چونی ای محنت کشم او بخواهد گفت نیکم یا خوشم
من بگویم شکر چه خوردی ابا او بگوید شربتی یا ماش‌با
من بگویم صحه، نوشت، کیست آن از طبیبان پیش تو گوید فلان
من بگویم بس مبارک است او چون که او آمد شود کارت نکو
پای او را آزمودستیم ما هر کجا شد می‌شود حاجت روا

(همان، ۳۳۷۴/۱-۳۳۶۷)

و سپس در قالب گفتگوی حضوری ادامه می‌یابد و سرانجام با دو تک‌گویی درونی کوتاه از دو قهرمان داستان و به قرار زیر پایان می‌پذیرد و با پایان یافتن خود، زمینهٔ نتیجه‌گیری و بیان آموزه‌های ویژه‌ای را در اختیار مولانا می‌گذارد:

کر برون آمد بگفت او شادمان شکر کش کردم مراعات این زمان
گفت رنجور این عدو جان ماست ما ندانستیم کو کان جفاست

(همان، ۳۳۸۲/۱-۳۳۸۱)

اما اگر نویسنده هنگام روایت تک‌گویی‌ها از افعال یادشده استفاده نکند و به یکباره به خودآگاه یا ناخودآگاه راوی/ قهرمان مراجعه کند و به بیان آنها بپردازد، تک‌گویی درونی مستقیم او از نوع مبهم یا گنگ خواهد بود (مقدادی، ۱۳۷۸: ص۱۹۱؛ اخوت، ۱۳۷۱: ص۹۷). این گونه از تک‌گویی با جریان سیال ذهن تطابق بیشتری دارد. تک‌گوییها در مثنوی همیشه از نوع روشن است و چنانکه پیش از این گذشت (۲-۲-۳)، ابهام در تک‌گوییهای مثنوی به دلیل آمیخته شدن سخنان راوی با قهرمان است و امکان تعیین دقیق مرز گفتار این دو در پاره‌ای مواقع از خواننده سلب می‌شود.

۲-۴-۳ تک‌گویی درونی غیرمستقیم

اقتدار نویسنده بر متن در این نوع کاملاً هویداست؛ به این معنا که نویسنده مطالب ناگفتهٔ ذهن شخصیت را چنان صریح به بیان می‌آورد که گویی مستقیماً به زبان راوی/ قهرمان آمده است. علاوه بر این، توصیفات و نظریات حاشیه‌ای نویسنده، مطالب را برای خواننده روشنتر می‌کند (مقدادی، ۱۳۷۸: ص۱۹۱؛ اخوت، ۱۳۷۱: ص۹۷). اقتدار مولوی بر تمام متن مثنوی به سبب هدف تعلیمی او درخور توجه است. بررسی چگونگی این اقتدار از جنبه‌های گوناگون، گفتاری دیگر را می‌طلبد.

۳-۵ صاحب تک‌گویی درونی

تک‌گویی درونی از نظر اینکه مکنونات ذهنی چه کسی را بیان کند، نیز به دو نوع تقسیم می‌شود:

۳-۵-۱ تک‌گویی درونی راوی

در این حالت، ما با راوی تلویحی- که البته با نویسنده و صاحب اثر متفاوت است – روبه‌رو می‌شویم و شاهد تک‌گویی او خواهیم بود. در این نوع، صاحب تک‌گویی راوی است که طبیعتاً با نویسنده یعنی مولانا تفاوت دارد. شیوهٔ بیانی راوی در این حالت نقل‌قول غیرمستقیم آزاد است. توجه به این نکته نیز ضروری است که در نقل‌قول غیرمستقیم آزاد، راوی، اندیشه‌ها و احساساتی را که در ذهن یکی از قهرمانان یا خود او جریان دارد به صورت غیرمستقیم و آزاد نقل می‌کند؛ به عنوان نمونه در داستان «اعرابی

و زن» آن‌گاه که زن به گریه روی می‌آورد تا دامی به پای عقل مرد نهد با تک‌گویی درونی راوی روبه‌رو هستیم؛ چرا که راوی داستان یکباره از گریستن زن و تأثیر آن بر مرد چشم می‌پوشد و با بهره‌گیری از اعتراف زن، این اندیشهٔ کلیدی خود را آشکار می‌کند که «آنجا که عجز انسان آشکار گردد، دریای عشق و محبت حق متلاطم می‌شود و به جوش و خروش می‌آید» (محمدی، ۱۳۸۶: ص ۴۱۱). نقل‌قول غیرمستقیم و آزاد راوی در ابیات زیر آشکار می‌شود:

زین نسق می‌گفت با لطف و گشاد — در میانه گریه‌ای بر وی فتاد
گریه چون از حد گذشت و های های — زانکه بی‌گریه بد او خود دلربای
شد از آن باران یکی ابری پدید — زد شراری بر دل مرد وحید
آن که بنده روی خوش بود مرد — چون بود چون بندگی آغاز کرد
آن که از کبرش دلت لرزان بود — چون شوی چون پیش تو گریان شود
آن که از نازش دل و جان خون بود — چون که آید در نیاز او چون بود

(مولوی،۱۳۷۶: ۱/۲۴۲۳-۲۴۱۸)

۲-۵-۳. تک‌گویی درونی قهرمان

این نوع تک‌گویی درونی رواج بیشتری دارد و نمونه‌های متعددی از آن را می‌توان در مثنوی بازشناسی و معرفی کرد. در داستان «طوطی و بازرگان»، پس از اینکه طوطی بر شاخ درخت می‌نشیند، رو به بازرگان می‌کند و:

یک دو پندش داد طوطی بی‌نفاق — بعد از آن گفتش سلام الفراق
خواجه گفتش فی‌امان الله برو — مرد را اکنون نمودی راه نو

(همان)

سپس با تک‌گویی درونی زیر، که توسط قهرمان داستان بیان می‌شود، ماجرا پایان می‌یابد:

خواجه با خود گفت این پند من است — راه او گیرم که راه روشن است
جان من کمتر زطوطی کی بود — جان چنین باید که نیکویی بود

(همان، ۱/۵۱-۱۸۴۸)

۳-۶ حدیث نفس یا خودگویی

حدیث نفس یا خودگویی یا حرف زدن با خود یکی از راه‌های به‌کارگیری جریان سیال

ذهن است (مقدادی، ۱۳۷۸: ص۱۹۲؛ میرصادقی، ۱۳۷۶: ص۴۱۷) کـه راوی بیـان بخـشهایی از روایت و داستان خود را به عهدهٔ آن می‌گذارد.

> در حدیث نفس شخصیت افکار و احساسات خود را به زبـان مـی‌آورد تـا خواننـده از نیات و مقاصد او باخبر شود و بدین طریق، اطلاعاتی در مـورد شخـصیت داسـتان بـه خواننده داده می‌شود و در عین حال با بیان احساسات و افکـار شخـصیت بـه پیـشبرد عمل داستانی کمک می‌شود... در حدیث نفس تنها اطلاعاتی به خواننده داده نمی‌شود، بلکه خصوصیتهای روانی وی نیز آشکار می‌شود (میرصادقی، ۱۳۷۶: ص۴۱۷).

بورونف برای حدیث نفس ویژگی دوگانه زیر را در نظر گرفته است:

۱. برملا کردن سطوح زندگی ذهنی کشف‌ناشده یا غیرقابل دسترسـی بـه کمـک دیگـر وسایل

۲. نشان دادن اینکه چگونه ضمیری جهان را درک می‌کند (بورونف، ۱۳۷۸: ص۲۲۴).

حدیث نفس با تک‌گویی درونی دو تفاوت عمده دارد:

۱. در تک‌گویی درونی گفته‌ها از ذهن شخصیت می‌گذرد در حـالی کـه در حـدیث نفس، شخصیت با صدای بلند با خود حرف می‌زند (میرصادقی، ۱۳۷۷: ص۸۳).

۲. در حدیث نفس، نوعی انسجام و نظـم بـر کـلام حـاکم اسـت؛ «زیـرا غـرض از به‌کارگیری حدیث نفس تبادل احساسات و نظریاتی است که مستقیماً به ساختار داستان مرتبط می‌شود؛ لذا انسجام دستوری و معنایی را در این شیوه مـی‌تـوان دیـد» (مقـدادی، ۱۳۷۸: ص۱۹۲؛ حسینی، ۱۳۷۸: ص۲۵) در حالی کـه در تـک‌گـویی درونـی مکنونـات لایـهٔ خودآگاه به همان نظم و ترتیبی که به ذهن می‌آید، ارائه می‌شود؛ به همین دلیل، بودن یا نبودن انسجام دستوری و منطقی در آن مساوی است.

حدیث نفس بیشتر مولود لحظه‌های تنهایی قهرمان است. در این حالت هـیچ گونـه مانع زبانی‌ای فرا راه قهرمان قرار ندارد. از این رو در داستانهایی کـه بـه شـیوهٔ جریـان سیال ذهن نوشته می‌شود، کاربرد فراوان دارد. به گفتهٔ سیدحسینی:

> نویسندگانی که با جریان سیال ذهن سروکار دارند، حدیث نفس را شیوهٔ مؤثری بـرای ارائهٔ محتوا و روندهای ذهنی قهرمانانشان یافتـه‌انـد. ارائـه محتـوا و رونـدهای ذهنـی قهرمان مستقیماً و بدون حضور نویسنده صورت می‌گیرد؛ منتها فرض بر این است کـه مخاطب وجود دارد (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ص۲۵).

تفاوت جریان سیال ذهن با حدیث نفس در این است که جریان سیال ذهن پدیده‌ای

روانی درون فرد است و حدیث نفس به زبان آوردن این پدیده است. دوژاردن در مقالهٔ «حدیث نفس، ظهور، خاستگاه‌ها و جایگاهش در اثر جیمز جویس» می‌نویسد:

> حدیث نفس، طبق قواعد نظم، کلام بی‌شنونده و بر زبان نیامده‌ای است که به کمک آن، قهرمان، شخصی‌ترین و نهفته‌ترین زوایای ضمیرش را در طبق اخلاص می‌نهد. این کلام بر هر سازمان‌دهی منطقی‌ای اسبق است؛ یعنی در حال متولد شدن است و از طریق جملات مستقیمی بیان می‌شود که چندان زیربار قواعد نحوی نمی‌رود و تأثیر و تأثرات آدمها را برملا می‌کند (بورونوف، ۱۳۷۸: ص۲۲۰).

۳-۷ ویژگیهای حدیث نفس

مهمترین ویژگیهای حدیث نفس را می‌توان به قرار زیر برشمرد:

۳-۷-۱ نشانه زبانی

مهمترین نشانهٔ زبانی که در حدیث نفس به کار می‌رود، افعالی از قبیل گفتم، گفت یا می‌گویم، می‌گوید و نظایر آنهاست.

۳-۷-۲ وجود مخاطب

در حدیث نفس، قهرمان/ راوی اندیشه‌های ذهنی خود را خطاب به قهرمان یا مخاطبی ذهنی بازگو می‌کند. این مخاطب ذهنی گاه جنبهٔ عینی دارد و گاه تجریدی و خیالی است؛ به این معنا که گوینده حدیث نفس یکی از قوای درونی خود را تجرید می‌کند و به گفتگو با آن می‌پردازد؛ به عنوان نمونه همسر استاد مکتبی وقتی که جامهٔ خواب استاد را پهن می‌کند، حدیث نفس خویش را با مخاطبی ذهنی و تجریدی و به قرار زیر بازگو می‌کند:

جامه خواب آورد و گسترد آن عجوز — گفت امکان نه و باطن پر ز سوز
گر بگویم متهم دارد مرا — ور نگویم جد شود این ماجرا
فال بد رنجور گرداند همی — آدمی را که نبودستش غمی
قول پیغمبر قبولید یفرض — ان تمارضتم لدینا تمرضوا
گر بگویم او خیالی بر زند — فعل دارد زن که خلوت می‌کند
مر مرا از خانه بیرون می‌کند — بهر فسقی فعل و افسون می‌کند

(مولوی،۱۳۷۶: ۱۵۷۷/۳ به بعد)

خودگویی راوی را در قسمتی از مثنوی که مولانا چهرهٔ جان خویش را در چشمان یار دیده است به زیباترین شکل ممکن و در قالب ابیات زیر می‌توان شاهد بود:

نقش جان خویش من جستم بسی — هیچ می‌ننمود نقشم از کسی
گفتم آخر آینه از بهر چیست — تا بداند هرکسی کو چیست و کیست
آینه آهن برای پوستهاست — آینه سیمای جان سنگی بهاست
آینه جان نیست الا روی یار — روی آن یاری که باشد زان دیار
گفتم ای دل آینه کلی بجو — رو به دریا کار برناید ز جو
زین طلب بنده به کوی تو رسید — درد، مریم را به خرمابن کشید
دیدهٔ تو چون دلم را دیده شد — شد دل نادیده غرق دیده شد
آینه کلی تو را دیدم ابد — دیدم اندر چشم تو من نقش خود
گفتم آخر خویش را من یافتم — در دو چشمش راه روشن یافتم
گفت وهمم کان خیال توست هان — ذات خود را از خیال خود بدان
نقش من از چشم تو آواز داد — که منم تو تو منی در اتحاد
کاندرین چشم منیر بی‌زوال — از حقایق راه کی یابد خیال
در دو چشم غیر من تو نقش خود — گر ببینی آن خیالی دان و رد...

(همان،۱۰۵/۲– ۹۳)

۳-۷-۳ صاحب حدیث نفس

شگرد حدیث نفس می‌تواند هم برای بیان مکنونات ذهنی راوی و هم برای بیان مکنونات ذهنی قهرمان به کار رود. به منظور پرهیز از طولانی شدن گفتار، توجه خوانندگان محترم به دو مورد پیشین جلب می‌شود.

۳-۷-۴ عدم ایجاد تعلیق در روایت

حدیث نفس برخلاف تک‌گویی درونی، هیچ‌گونه تعلیقی در خط زمانی و منطقی روایت ایجاد نمی‌کند، بلکه نویسنده ضمن حدیث نفس به گونه‌ای منطق خطی و زمانی داستان را نیز به پیش می‌برد و به گسترش آن کمک می‌کند. به همین دلیل حذف حدیث نفس، تمامیت و کمال داستان را خدشه‌دار خواهد ساخت و این در حالی است که بسیاری از تک‌گوییهای درونی را می‌توان از متن داستان حذف کرد؛ به عنوان نمونه وظیفهٔ نقل روایت در قسمت عمده‌ای از داستان پیر چنگی برعهدهٔ حدیث نفس نهاده

شده است. حذف این ابیات از داستان یا تغییر آنها از شکل بیانی حدیث نفس به هر شکل بیانی دیگر، باعث می‌شود داستان تمامیت، کمال و زیبایی خود را از دست بدهد. در ابیات زیر می‌توان تمام ویژگیهای حدیث نفس را مشاهده کرد؛ ضمن اینکه باید به این نکته توجه کرد که آمیختگی حدیث نفس و بیان مستقیم راوی، که به منظور فضاسازی و جبران جهشهایی که به صورت طبیعی در حدیث نفس به وجود می‌آید و سبب می‌شود بخشی از ماجرا از چشم خواننده پنهان بماند در زیبایی و کمال داستان نقش فوق‌العاده دارد:

سوی گورستان عمر بنهاد رو — در بغل همیان، دوان در جست‌وجو
گرد گورستان دوانه شد بسی — غیر آن پیر او ندید آنجا کسی
گفت: «این نبود» دگر باره دوید — مانده گشت و غیر آن پیر او ندید
گفت: «حق فرمود ما را بنده‌ای است — صافی و شایسته و فرخنده‌ای است
پیر چنگی کی بود خاص خدا» — حبذا ای سرّ پنهان حبذا
بار دیگر گرد گورستان بگشت — همچو آن شیر شکاری گرد دشت
چون یقین گشتش که غیر پیر نیست — گفت «در ظلمت دل روشن بسی است»
آمد او با صد ادب آنجا نشست — بر عمر عطسه فتاد و پیر جست
مر عمر را دید ماند اندر شگفت — عزم رفتن کرد و لرزیدن گرفت
گفت در باطن «خدایا از تو داد — محتسب بر پیرکی چنگی فتاد»

(همان،۱/۲۱۸۱- ۲۱۷۲)

۸-۳ تک‌گویی نمایشی

تک‌گویی نمایشی بیشتر در عرصهٔ نمایش رواج دارد و توسط آن یکی از قهرمانان، وضعیت و سرشت خود را برملا می‌کند. به علاوه از زمان و مکان و برخی اطلاعاتی که دانستن آنها برای فهم ماجرای اصلی نمایش مهم و کلیدی است، سخن به میان می‌آید (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ص ۲۶). کادن تک‌گویی نمایشی را «خطاب فرد به تماشاگران در نمایشنامه» دانسته است (کادن، ۱۳۸۰ : ص۲۴۸).

با این حال، تک‌گویی نمایشی در روایت داستانی بویژه داستانی که تمام یا بخشی از آن با زاویهٔ دید عینی و به شیوهٔ مکالمه و گفتگو بین قهرمانان نوشته می‌شود، کاربرد دارد. اختلاف تک‌گویی نمایشی یا تک‌گویی درونی در این است که «در تک‌گویی

نمایشی کسی مخاطب قرار می‌گیرد، حال اینکه در تک‌گویی درونی هیچ‌کس مورد خطاب نیست و خواننده غیرمستقیم در جریان وقایع داستان قرار می‌گیرد» (میرصادقی، ص ۴۱۴).

تک‌گویی نمایشی از شیوه‌های نسبتاً جدید است که برخی از نویسندگان آن را از نمایش اقتباس کرده و در داستان‌نویسی مورد استفاده قرار داده‌اند و نمونه‌های متعددی از آن را در مثنوی می‌توان شاهد بود. منتها باید یادآور شد که مولانا به شیوه‌ای خاص از تک‌گویی نمایشی استفاده می‌کند که در تناسب کامل با شیوهٔ داستان‌نویسی وی و هدفی است که از بیان داستان دارد؛ چنانکه بسیاری از مولاناپژوهان بیان کرده‌اند، وی داستان را وسیله‌ای برای بیان آموزه‌های عرفانی و اخلاقی خود قرار داده است. به گفتهٔ دکتر پورنامداریان مولانا از طریق گونه‌های مختلف گفتگو «آرا و اندیشه‌های خود و دیگران را بیان می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ص ۲۷۱).

بنابراین طبیعی است که با اندک بهانه‌ای خط زمانی مستقیم داستان را برهم بزند و پس از سرودن ابیاتی به منظور ارائهٔ اندیشه‌های خود دوباره به داستان برگردد. این خروج از داستان سبب می‌شود خواننده احیاناً در درک منطق داستان و در تعقیب ماجرا و حوادث آن با دشواری روبه‌رو شود. از این‌رو، مولانا با چیره‌دستی قابل تحسین و با هنرمندی خاص خود، بیت یا ابیاتی می‌آورد که دقیقاً با اهداف تک‌گویی نمایشی منطبق است و زمان و مکان و شخصیتهای داستانی او را پس از حاشیه‌رویهای ویژه که از خصوصیتهای اصلی بیان مولاناست دوباره به صحنهٔ داستان می‌کشاند. پیش از ارائهٔ شواهد مورد نظر، نگاهی به تعریف تک‌گویی نمایشی می‌اندازیم و ساز و کار آن را پیگیری می‌کنیم.

> در شیوهٔ تک‌گویی نمایشی گویی کسی بلند بلند با کس دیگری حرف می‌زند و دلیل خاصی برای گفتن موضوع خاصی دارد. این مخاطب در خود داستان است. خواننده از صحبتهای راوی داستان می‌تواند بفهمد که او در کجاست و در چه زمانی زندگی می‌کند و چه کسی را در داستان مورد خطاب قرار داده است (میرصادقی، ۱۳۷۶ : ص۴۱۴).

به این طریق ویژگیهای تک‌گویی نمایشی را می‌توان به قرار زیر مشخص کرد:

۱. بیشتر در بخشهایی از داستان کاربرد دارد که با زاویهٔ دید بیرونی نوشته می‌شود.

۲. دارای مخاطبی درون داستان یا بیرون از صحنهٔ داستان است.

۳. نقش اطلاع‌رسانی دارد؛ زمان یا مکان یا اطلاعاتی که از چشم خواننده پنهان مانده

است، توسط تک‌گویی نمایشی به وی ارائه می‌شود.
۴. در داستان، تک‌گویی نمایشی اغلب توسط راوی صورت می‌گیرد.
۵. شیوه بیانی مورد استفاده در تک‌گویی نمایشی، بیشتر نقل‌قول غیرمستقیم آزاد است؛ به این معنا که که راوی سخنان یکی از شخصیتها را که در ذهن او جریان دارد به صورت غیرمستقیم نقل می‌کند.

تک‌گویی نمایشی در مثنوی در تمام موارد توسط راوی صورت می‌گیرد و بهره‌گیری از آن سه کارکرد اصلی دارد:

۱-۸-۳ بازگشت به داستان اصلی

مولانا پس از شروع داستان معمولاً به شیوهٔ تداعی از بیان ماجرای اصلی فاصله می‌گیرد و بی‌توجه به آنچه آغاز کرده است آموزه‌های خود را بازگو می‌کند و به محض اینکه احساس کرد این تعالیم را به تمام و کمال بازگو کرده است با سرودن یک یا دو بیت به آنها پایان می‌بخشد و به داستان اصلی باز می‌گردد. این بازگشت به شیوهٔ تک‌گویی نمایشی انجام می‌شود؛ به عنوان نمونه، مولانا داستان هاروت و ماروت را با بیت:

همچو هاروت و چو ماروت شهیر از بطر خوردند زهرآلوده شیر

(مولوی،۱۳۷۶: ۳۲۲۶/۱)

آغاز می‌کند، اما چون زمینه را برای بیان آموزه‌های خود مناسب می‌یابد، پس از دو بیت، ماجرای قصه را فراموش می‌کند و به بیان آموزه‌های خود روی می‌آورد و پس از سرودن ۲۱ بیت به خود می‌آید و ضمن بیت زیر، که در حکم تک‌گویی نمایشی است، به داستان اصلی باز می‌گردد:

این حدیث آخر ندارد باز ران جانب هاروت و ماروت ای جوان

(همان،۲۳۴۹/۱)

این کارکرد تک‌گویی نمایشی در مثنوی بسامد فراوان دارد و غالباً با ابیاتی نظیر:

این ندارد آخر از آغاز گوی رو تمام این حکایت بازگوی

(همان،۱۴۳/۱)

این سخن پایان ندارد باز ران تا نمانیم از قطار کاروان

(همان،۱۵۶/۱)

که معانی مشابهی را بیان می‌کند به بیان داستان اصلی باز می‌گردد.

۲-۸-۳ هنگام نتیجه‌گیری در پایان حکایتها

نتیجه‌گیریهای مولانا در پایان داستانها معمولاً با تأویل بخشهایی از داستان همراه است. همین امر او را مجبور می‌سازد با بازگشت به متن داستان و یادآوری قسمتهایی از آن، زمینهٔ تأویلات خود را فراهم سازد؛ مثلاً در پایان داستان «آن پادشاه یهود که نصرانیان را می‌کشت»، دوبار از تک‌گویی نمایشی استفاده کرده است:

۱. اندرین فتنه که گفتیم آن گروه — ایمن از فتنه بدند و از شکوه
ایمن از شر امیران و وزیر — در پناه نام احمد مستجیر
نسل ایشان نیز هم بسیار شد — نور احمد ناصر آمد یار شد
۲. و آن گروه دیگر از نصرانیان — نام احمد داشتندی مستهان
مستهان و خوار گشتند از فتن — از وزیر شوم رای شوم‌فن
نام احمد این چنین یاری کند — تا که نورش چون نگهداری کند
نام احمد چون حصاری شد حصین — تا چه باشد ذات آن روح‌الامین
بعد از این خونریز درمان‌ناپذیر — کاندر افتاد از بلای آن وزیر

(همان، ۷۴۲/۱-۷۳۴)

۳- ۸-۳ ایجاد ارتباط بین بخشهای داستان

در چنین حالتی که معمولاً پس از قسمتهایی که به شیوهٔ گفتگونویسی رخ می‌دهد، مولانا در مقام راوی، وارد داستان می‌شود و با تک‌گویی نمایشی بین بخشهای مختلف داستان ارتباط برقرار می‌کند؛ چنانکه در داستان پیشین پس از گفتگوی طولانی وزیر با دوازده امیر و ایجاد تفرقه میان آنها، راوی با ابیات زیر بین پاره‌های داستان پیوند ایجاد می‌کند:

هر امیری را چنین گفت او جدا — نیست نایب جز تو در دین خدا
هر یکی را کرد او یک یک عزیز — هرچه آن را گفت این را گفت نیز
هر یکی را او یکی طومار داد — هر یکی ضد دگر بود المراد
متن آن طومارها بد مختلف — همچو شکل حرفها یا تا الف
حکم این طومار ضد حکم آن — پیش از این کردیم این ضد را بیان

(همان، ۶۶۴/۱-۶۵۶)

۴. نتیجه

به‌رغم اینکه بررسی شاهکارهای ادبی با رویکرد ساختارگرایی و از چشم‌انداز شگردها

و روشهای داستانپردازی موضوعی نسبتاً جدید است، می‌توان از طریق بررسی ادبیات روایی و شاهکارهای ماندگار زبان و ادبیات فارسی به این نتیجه رسید که صاحبان چنین آثاری به دلیل برخورداری از نبوغ ذاتی و از طریق تجربه، نسبت به بسیاری از آنها آگاهی داشته‌اند و با شکلهایی ویژه، که احیاناً با شیوه‌های داستانپردازی جدید تفاوتهایی دارد از آنها در آفرینش آثارشان بهره گرفته‌اند؛ چنانکه در این مقاله آمد، گونه‌های مختلف تک‌گویی در مثنوی براحتی قابل شناسایی، طبقه‌بندی و نقد و بررسی است. احاطه بر این روشها در فهم و لذت بردن از آثار ادبی فوق‌العاده مؤثر است. به علاوه، می‌تواند جنبهٔ کاربردی داشته باشد و در آفرینش داستانهای جدید با رعایت ویژگیهای فرهنگ بومی بسیار مؤثر واقع شود.

منابع

۱. احمدی، بابک؛ ***ساختار و تأویل متن***؛ دو جلد، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰.

۲. اخوت، احمد؛ ***دستور زبان داستان***؛ اصفهان: فردا، ۱۳۷۱ .

۳. بورونف، رولان، رئال اوئله؛ ***جهان رمان***، ترجمه نازیلا خلخالی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸.

۴. پورنامداریان، تقی؛ ***در سایه آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی***؛ تهران: سخن، ۱۳۸۰.

۵. حسن‌زاده توکلی، حمیدرضا؛ «***مثنوی و گفتگوی چند آوا***»؛ مجموعه مقاله‌های همایش داستان‌پردازی مولوی، به کوشش دکتر محمد دانشگر، خانه کتاب و انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی، تهران، ۱۳۸۶.

۶. داد، سیما؛ ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***؛ چاپ سوم، تهران: مروارید، ۱۳۷۸.

۷. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ ***سر نی***؛ دو جلد، چاپ سوم، تهران: علمی، ۱۳۶۸

۸. سید حسینی، رضا؛ ***مکتب‌های ادبی***؛ دو جلد، چاپ دوازدهم، تهران: نگاه، ۱۳۸۱.

۹. کادن، جان آنتونی؛ ***فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد***؛ ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان، ۱۳۸۰.

۱۰. کوندرا، میلان؛ ***هنر رمان***؛ ترجمه پرویز همایون‌پور، چاپ چهارم، تهران: نشر گفتار، ۱۳۷۷.

۱۱. گری، مارتین؛ ***فرهنگ اصطلاحات ادبی در زبان انگلیسی***؛ ترجمه منصوره شریف‌زاده، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۲.

۱۲. مارتین، والاس؛ ***نظریه‌های روایت***؛ ترجمه محمد شهبا، تهران: هرمس، ۱۳۸۲.
۱۳. محمدی، علی؛ ***«گریه‌ها و خنده‌های مولوی»***، مجموعه مقاله‌های همایش داستان‌پردازی مولوی، به کوشش دکتر محمد دانشگر، تهران: خانه کتاب و انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۶.
۱۴. مکاریک، ایرنا ریما؛ ***دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر***؛ ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگاه، ۱۳۸۴.
۱۵. مقدادی، بهرام؛ ***فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی***، تهران: فکر روز، ۱۳۷۸.
۱۶. مولوی، جلال‌الدین محمد؛ ***مثنوی معنوی***؛ تصحیح عبدالکریم سروش، دو جلد، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶.
۱۷. میرصادقی، جمال؛ ***عناصر داستان***؛ چاپ سوم، تهران: سخن، ۱۳۷۶.
۱۸. میرصادقی، جمال، و میمنت میرصادقی؛ ***واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی***؛ تهران: کتاب مهناز، ۱۳۷۷.
۱۹. ولک، رنه، آوستن وارن؛ ***نظریه ادبیات***؛ ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی