

## گونه‌های تک‌گویی در مثنوی

دکتر فاطمه معین‌الدینی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور کرمان

### چکیده

مولانا وظیفه انتقال بخشهای مهمی از روایتهای داستانی خویش را به عهده گفتگوها نهاده است. برخی از این گفتگوها مخاطب خاصی ندارد؛ به بیانی دیگر، یکی از قهرمانان داستان یا خود راوی در لحظه‌های عاطفی و هیجانی شدید به گفتگو با خود می‌پردازد و از این راه، هم به پیشبرد ماجراهای داستانی کمک می‌کند و هم پرده از محتوای ضمیر خودآگاه یا ناخودآگاه خویش برمی‌دارد تا خواننده نسبت به آنها اطلاع یابد و بدین طریق، تک‌گوییهای مثنوی شکل می‌گیرد. تک‌گویی براساس هدف نویسنده، ساختار و شکل زبانی خویش به سه نوع: (۱) درونی (۲) نمایشی و (۳) حدیث نفس یا خودگویی تقسیم می‌شود.

گونه‌های تک‌گویی در تبدیل زاویه دید بیرونی به درونی نقش بسیار مهمی دارد و غالباً با شیوه اصلی روایت مولانا تناسب کامل دارد که داستانها را با کانون روایت کاملاً باز و از زاویه دید دانای کل آغاز می‌کند؛ اما بتدریج زاویه دید و کانون روایت خود را بسته و محدود می‌سازد.

این مقاله که به شیوه سندکاوی تهیه شده و نتایج خود را به شکل تحلیلی - توصیفی ارائه داده به منظور بررسی گونه‌های مختلف تک‌گویی در مثنوی به نگارش درآمده است.

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

## ۱. مقدمه

ضرباهنگ حاکم بر روایت در مثنوی مولوی، گونه‌ای حرکت از برون به درون است؛ به این معنا که مولانا در بیشتر موارد، داستانهای خود را با زاویه دید بیرونی و با کانون روایت کاملاً باز آغاز می‌کند. وی دانای کلی است که به تمام وقایع و ذهنیت قهرمانان خویش دسترسی دارد و آنها را به هر شکل که بخواهد، بیان می‌کند؛ اما بتدریج و با گسترش داستان به دلایل مختلف، زاویه دیدش بسته‌تر و محدودتر می‌شود. این فرایند تا آنجا ادامه می‌یابد که وی را گاه به استفاده از زاویه دید درونی مجبور می‌سازد و ادار می‌کند به تعریف ماجرا از نگاه یکی از شخصیتها بسنده کند.

انتقال از زاویه دید بیرونی به زاویه دید درونی با بهره‌گیری از شگردهای مختلفی انجام می‌شود و با توجه به درونمایه داستانی و هدفی که مورد نظر مولاناست، شکل‌های متفاوتی به خود می‌گیرد. یکی از شیوه‌های بسیار مهم که در زاویه دید درونی کاربرد فراوان دارد، استفاده از تک‌گویی است.

تک‌گویی، یکی از شیوه‌های بیانی است که راوی - نویسنده از آن به منظور پیشبرد ماجراهای داستان خود بهره‌مند می‌شود و گفتاری را که در ذهن یکی از قهرمانان جریان دارد برای خوانندگان روایت می‌کند و به وسیله آن، محتوای ضمیر خودآگاه یا ناخودآگاه قهرمان را به خواننده منتقل می‌سازد.

در این گفتار، تک‌گویی در معنای دوم خود و به عنوان یکی از شگردهای بیانی مربوط به زاویه دید درونی موردنظر است و گونه‌ها و ساز و کارهای آن در مثنوی بررسی و تحلیل می‌شود.

## ۲. تعاریف و انواع تک‌گویی

یکی از گونه‌های مهم و پرکاربرد روایت، که راوی از آن برای بیان مافی‌الضمیر قهرمان استفاده می‌کند، تک‌گویی است. به گفته کادن تک‌گویی، «گفتاری است که گوینده خطاب به دیگران یا به خود ادا می‌کند» (کادن، ۱۳۸۰: ص ۲۴۷). اگر گوینده سخن (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 زبانی و هم از نظر واقعیت، مخاطب گوینده باشد و گوینده به قصد انتقال معانی واقعی به او گفتار خود را شکل

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، گوینده سخن به مخاطب خود بی‌اعتناست. وجود مخاطب برای گوینده فقط بهانه‌ای است تا به بیان اندیشه‌های درونی خود پردازد. در هر حال، مخاطب تک‌گویی، یا شنوندگانی خاموش هستند و یا خود قهرمان است. در هر دو حالت، گوینده 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: ص ۲۰۵). در تعریف تک‌گویی گفته‌اند که «آن صحبت یک نفرهای است که ممکن است مخاطب داشته باشد یا نداشته باشد» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ص ۴۱۰). 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 آرایه 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.

۱۳۵



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

۱. تک‌گویی درونی

۲. تک‌گویی نمایشی

۳. حدیث نفس یا خودگویی

صاحب‌گفتار در هر یک از شکل‌های یادشده، گاه خود راوی است و گاه یکی از قهرمانان داستانی وی. به‌علاوه، تک‌گویی از نظر شکل‌زبانی به یکی از سه صورت نقل‌قول مستقیم، نقل‌قول غیرمستقیم و نقل‌قول غیرمستقیم آزاد (اخوت، ۱۳۷۱: ص ۹۷؛ مارتین، ۱۳۸۲: ص ۱۰۸) نمودار می‌شود.

### ۳. گونه‌های تک‌گویی در مثنوی

#### ۳-۱ 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 شاخه دیگر می‌رود. این ویژگی که بر تمام مثنوی سایه افکنده است و از آن با عنوان «جر جرار کلام» یاد کرده‌اند (زرین‌کوب، ۱۳۶۸: ص ۱۳۲) بر تک‌گویی‌های درونی مثنوی سلطه فراوان دارد. به گفته دکتر پورنامداریان:

در مثنوی اختیار سخن و شیوه 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 شیوه خاص زیست او در جهان است (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ص ۲۶۲).

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

#### ۳-۱-۱ بیان ماجرا در زمان حال

در این حالت، صاحب تک‌گویی به محیط اطرافش واکنش نشان می‌دهد و با تک‌گویی درونی خود، ماجرای 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

گاه‌گوبنده 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 معالجه کنیزک، واژه 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 گذشته 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
لا تکلفنی فانی فی الفنا	کلت افهامی فلا احصی ثنا
کل شیء قاله غیرالمفیع	ان تکلف او تصلف لایلیق
من چه گویم یک رگم هشیار نیست	شرح آن یاری که او را یار نیست

(همان، ۱۳۰۱-۱۲۳)

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 روستایی‌آشنایی 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 گذشته 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 لیس و دیوارشان	بهبتر از عام و رز و گلزارشان...

(همان، ۶۳۵/۳ به بعد)

### ۳-۱-۳ تک‌گویی درونی واکنشی

در این حالت، سیر اندیشه 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 پاره شگفت‌مثنوی 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 درباره رفتار خود و حتی رفتار خداوند با او در چشم‌اندازی انسانی و اخلاقی می‌پرهیزد» (حسن‌زاده‌توکلی، ۱۳۸۶: ص ۱۹۶).

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

#### ۳-۱-۴ 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 پیمان‌ایست  
دانه معنی بگیرد مرد عقل  
معنی اندر وی بسان دانه‌ایست  
نگرد 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 ۱۵۴۷ به بعد) قهرمان داستان می‌گوید:

من کسی در ناکسی دریافتم  
جمله شاهان بنده بودند  
جمله شاهان پست پست خویش را  
می‌شود صیاد مرغان را شکار  
بیدلان را دلبران بسته به جان  
هر که عاشق دیدی‌اش معشوق دان  
تشنگان گر آب جویند از جهان  
پس کسی در ناکسی در باختم  
جمله خلقان مرده مرده بودند  
جمله خلقان مست مست خویش را  
تا کند ناگاه ایشان را شکار  
جمله معشوقان شکار عاشقان  
کو به نسبت هست هم این و هم آن  
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

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

## ۳-۲ شکل‌شناسی و ساز و کارهای تک‌گویی درونی

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

### ۳-۲-۱ 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 سر می‌زند از خود عکس‌العملی نشان دهند» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ص ۴۱۱).

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 گوینده داستان به چگونگی آنها پی می‌بریم. این ویژگی در تک‌گویی درونی شیر که به دنبال دیر آمدن خرگوش در ذهن او جریان یافته بخوبی قابل مشاهده است:

شیر می‌گفت از سرتیزی و خشم	کز ره گوشم عدو بر بست چشم
مکرهای جبریانم بسته کرد	تیغ چوینشان 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)

### ۳-۲-۲ ابهام زبانی

در تک‌گویی درونی «زبان در حالت ابتدایی و گنگ و بی‌وقفه، لحظه به لحظه از اعماق ذهن که در آن خاطرات، رؤیاهای، نقشه‌ها و حساسیتها با هم در آمیخته است»، جاری می‌شود (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ج ۲، ص ۱۰۷۰). 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 دحل و کشت  
خود چه ماند از عمر افزونتر گذشت  
عاقل اندر بیش و نقصان ننگرد  
زانکه 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 به ناگهان با ابیاتی مشابه:

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

روبه‌رو می‌شویم و تشخیص مرز گفتارها و شناخت گوینده 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 فرار احساسات گذرا و تفکرات پراکنده وسیله‌ای بسیار مناسب است (کوندرا، ۱۳۷۷: ص ۷۸).

یکی از نمونه‌های زیبای این مورد را در تک‌گویی درونی رسول قیصر پس از مشاهده خلیفه 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 بی‌شبه 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 قوی تر بوده‌ام از دیگران



بی‌سلاح این مرد خفته بر زمین  
 هیبت حق است این از خلق نیست  
 هر که ترسید از حق او تقوی گزید  
 اندر این فکرت به حرمت بست دست  
 من به هفت اندام لرزان چیست این  
 هیبت این مرد صاحب‌دلق نیست  
 ترسد از وی جن و انس و هر که دید  
 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 فرار 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  
 گفت هین در کش که اسبت گرم شد  
 داد پیغمبر گریبانش به تاب  
 عکس حق لایستحی زد شرم شد  
 (همان، ۳۵۵۰/۱-۳۵۴۹)

پاره‌ای از تک‌گویی زید بدین قرار است:

یا رسول الله بگویم سرّ حشر  
 هل مرا تا پرده‌ها را بردرم  
 تا کسوف آید زمن خورشید را  
 وانمایم راز رسـتاخیز را  
 دستها بریده اصحاب شمال  
 واگشایم هفت سوراخ نفاق  
 ...  
 اهل جنت پیش چشمم ز اختیار  
 دست همدیگر زیارت می‌کنند  
 در کشیده یک‌دگر را در کنار  
 از لبان هم بوسه غارت می‌کنند  
 (همان، ۳۵۴۸/۱-۳۵۳۵)

#### ۳-۳-۴ 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 اظهار نظر 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: ص ۲۵۷). در پایان داستان

«خديو انداختن خصم در روى اميرالمؤمنين(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 ترزوی احد خو بوده‌ای	بل زیانه هر ترزو بوده‌ای
تو تبار و اصل و خویشم بوده‌ای	تو فروغ شمع کیشم بوده‌ای
من غلام آن چراغ چشم جو	که چراغت روشنی پذیرفت از او
من غلام موج آن دریای نور	که چنین گوهر برآرد در ظهور

(مولوی، ۱۳۷۶: ۳۹۹۲/۱-۳۹۸۸)

### ۳-۳-۵ تداعی معانی

در هر یک از گونه‌های تک‌گویی درونی، قهرمان/ راوی با اندک بهانه‌ای به عرصه 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 جمیع مستمع را خواب برد	سنگهای آسیا را آب برد
رفتن این آب فوق آسیاست	رفتنش در آسیا بهر شماسست
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 زونوا
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 قطعه یاد شده، مولانا به شیوه تداعی معانی به بیان افکار و اندیشه‌های گوناگون می‌پردازد.

### ۳-۳-۶ جریان سیال ذهن

درباره ارتباط تک‌گویی با جریان سیال ذهن اختلاف نظر وجود دارد. گروهی این دو

اصطلاح را معادل هم گرفته‌اند (کادن، ۱۳۸۰: ص ۴۳۰). برخی تک‌گویی درونی را یکی از شیوه‌های به‌کارگیری جریان سیال ذهن دانسته‌اند (مقدادی، ۱۳۷۸: ص ۱۹۱؛ میرصادقی، ۱۳۷۶: ص ۴۱۲) و گروه دیگری از پژوهشگران «جریان سیال ذهن را ماده خام این شکل بیانی» محسوب کرده‌اند (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ج ۲، ص ۱۰۷۰).

در مجموع به نظر می‌رسد تک‌گویی درونی در روایت‌هایی که بر جریان سیال ذهن مبتنی است، شگردی است که برای ارائه فرایندها و محتویات ذهنی قهرمان/راوی در سطوح مختلفی از هوشیاری و خودآگاهی - که البته برخی را ناگفته باقی می‌گذارد - به کار می‌رود. این همان نکته‌ای است که تک‌گویی درونی را از تک‌گویی نمایشی و حدیث نفس (= خودگرایی) جدا می‌سازد (مقدادی، ۱۳۷۸: ص ۱۹۱).

سخن پیر چنگی که به‌ظاهر خطاب به چنگ، ولی در واقع به عنوان یکی از شگردهای جریان سیال ذهن، مورد استفاده مولانا واقع شده از نمونه‌های گویا و زیبای جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی است؛ به گفته مولانا:

<p>چون بسی بگریست و از حد رفت درد          گفت ای بوده حجابم از اله          ای بخورده خون من هفتاد سال          ای خدای با عطای باوفا          داد حق عمری که هر روزی از آن          خرج کردم عمر خود را دم به دم          آه کز یاد ره و پرده عراق          وای کز تری زیرافکنند خرد          وای کز آواز این بیست و چهار          ای خدا فریاد زین فریاد خواه          داد خود از کس نیابم جز مگر</p>	<p>چنگ را زد بر زمین و خرد کرد          ای مرا تو راهزن از شاهراه          ای ز تو رویم سیه پیش کمال          رحم کن بر عمر رفته در جفا          کس نداند قیمت آن در جهان          در دمیدم جمله را در زیر و بم          رفت از یادم دم تلخ فراق          خشک شد کشت دل من دل بمرد          کاروان بگذشت بی‌گه شد نهار          داد خواهم نه زکس زین دادخواه          زان که او از من به من نزدیکتر          (مولوی، ۱۳۷۶: ۱/۲۲۰-۲۱۹۰)</p>
--	--

#### ۳-۴. شیوه بیان و شکل زبانی

تک‌گویی درونی از نظر شیوه بیان و شکل زبانی‌ای که مورد استفاده نویسنده قرار می‌گیرد 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 را با عبارتی مانند «گفت» و «گمان کرد» و... بیان کند، تک‌گویی او از نوع روشن خواهد بود (اخوت، ۱۳۷۱: ص ۹۷). داستان «به عیادت رفتن کر بر همسایه رنجور خویش» بر تک‌گویی درونی مستقیم از نوع روشن بنیان نهاده شده است. کر به محض آگاه شدن از بیماری همسایه خود که توسط راوی و با بیت زیر بیان شده است:

آن کری را گفت افزون‌مایه‌ای  
که تو را رنجور شد همسایه‌ای

(مولوی، ۱۳۷۶: ۱/۳۳۶۶)

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 دریا بم ز گفت آن جوان
خاصه رنجور و ضعیف‌آواز شد	لیک باید رفت آنجا نیست بد
چون بینم 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 ماش با
من بگویم صبحه، نوشت، کیست آن	از طیبیان 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، ۳۳۷۴-۳۳۶۷)

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، زمینه 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 کوکان جفاست

(همان، ۳۳۸۲-۳۳۸۱)

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: ص ۱۹۱؛ اخوت، ۱۳۷۱: ص ۹۷). 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 (۲-۳-۲)، 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 ناگفته 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 روشتر می‌کند (مقدادی، ۱۳۷۸: ص ۱۹۱؛ اخوت، ۱۳۷۱: ص ۹۷). 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.

#### ۵-۳ صاحب تک‌گویی درونی

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

#### ۱-۵-۳ 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. شیوه بیانی راوی در این حالت نقل قول غیرمستقیم آزاد است. توجه به این نکته نیز ضروری است که در نقل قول 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 اندیشه 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). نقل قول غیرمستقیم و آزاد راوی در ابیات زیر آشکار می‌شود:

زین نسق می‌گفت با لطف و گشاد	در میانه گریه‌ای بر روی 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، ۱۸۴۸-۵۱/۱)

### 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: ص ۱۹۲؛ میرصادقی، ۱۳۷۶: ص ۴۱۷) که راوی بیان بخش‌هایی از روایت و داستان خود را به عهده آن می‌گذارد.

در حدیث نفس شخصیت افکار و احساسات خود را به زبان می‌آورد تا خواننده از نیت و مقاصد او باخبر شود و بدین طریق، اطلاعاتی در مورد شخصیت داستان به خواننده داده می‌شود و در عین حال با بیان احساسات و افکار شخصیت به پیشبرد عمل داستانی کمک می‌شود... در حدیث نفس تنها اطلاعاتی به خواننده داده نمی‌شود، بلکه خصوصیت‌های روانی وی نیز آشکار می‌شود (میرصادقی، ۱۳۷۶: ص ۴۱۷).

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

۱. بر ملا کردن سطوح زندگی ذهنی کشف‌ناشده یا غیرقابل دسترسی به کمک دیگر وسایل

۲. نشان دادن اینکه چگونه ضمیری جهان را درک می‌کند (بورونف، ۱۳۷۸: ص ۲۲۴).

حدیث نفس با تک‌گویی درونی دو تفاوت عمده دارد:

۱. در تک‌گویی درونی گفته‌ها از ذهن شخصیت می‌گذرد در حالی که در حدیث

نفس، شخصیت با صدای بلند با خود حرف می‌زند (میرصادقی، ۱۳۷۷: ص ۸۳).

۲. در حدیث نفس، نوعی انسجام و نظم بر کلام حاکم است؛ «زیرا غرض 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 می‌توان دید» (مقدادی، ۱۳۷۸: ص ۱۹۲؛ حسینی، ۱۳۷۸: ص ۲۵) در حالی که در تک‌گویی درونی مکنونات لایه 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 هیچ‌گونه مانع زبانی‌ای فرا راه قهرمان قرار ندارد. از این رو در داستان‌هایی که به شیوه جریان سیال ذهن نوشته می‌شود، کاربرد فراوان دارد. به گفته سیدحسینی:

نویسندگانی که با جریان سیال ذهن سروکار دارند، حدیث نفس را شیوه مؤثری برای ارائه محتوا و روندهای ذهنی قهرمانان نشان یافته‌اند. ارائه محتوا و روندهای ذهنی قهرمان مستقیماً و بدون حضور نویسنده صورت می‌گیرد؛ منتها فرض بر این است که مخاطب وجود دارد (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ص ۲۵).

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. دوزاردن در مقاله «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: ص ۲۲۰).

### ۳-۷ ویژگیهای حدیث نفس

مهمترین ویژگیهای حدیث نفس را می‌توان به قرار زیر برشمرد:

#### ۳-۷-۱ نشانه زبانی

مهمترین نشانه 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 جنبه 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 جامه خواب استاد را پهن می‌کند، حدیث نفس خویش را با مخاطبی ذهنی و تجریدی و به قرار زیر بازگو می‌کند:

گفت امکان نه و باطن پرز سوز	جامه خواب آورد و گسترد آن عجوز
ورنگویم جد شود این ماجرا	گر بگویم متهم دارد مرا
آدمی را که نبودستش غمی	فال بد رنجور گرداند همی
ان تمارضتم لدینا تمرضوا	قول پیغمبر قبوله یفرض
فعل دارد زن که خلوت می‌کند	گر بگویم او خیالی برزند
بهر فستی فعل و افسون می‌کند	مر مرا از خانه بیرون می‌کند

(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۵۷۷/۳ به بعد)

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

<p>هیچ می‌نمود نقشم از کسی تا بداند هرکسی کو چیست و کیست آینه سیمای جان سنگی بهاست روی آن یاری که باشد زان دیار رو به دریا کار برناید ز جو درد، مریم را به خرما بن کشید شد دل نادیده غرق دیده شد دیدم اندر چشم تو من نقش خود در دو چشمش راه روشن یافتم ذات خود را از خیال خود بدان که منم تو تو منی در اتحاد از حقایق راه کسی یابد خیال گر بینی آن خیالی دان و رد...</p> <p>(همان، ۱۰۵/۲-۹۳)</p>	<p>نفس جان خویش من جستم بسی گفتم آخر آینه از بهر چیست آینه آهن برای پوستهاست آینه جان نیست الا روی یار گفتم ای دل آینه کلی بجو زین طلب بنده به کوی تو رسید دیده تو چون دلم را دیده شد آینه کلی تو را دیدم ابد گفتم آخر خویش را من یافتم گفت وهمم کان خیال توست هان نقش من از چشم تو آواز داد کاندرین چشم منیر بی زوال در دو چشم غیر من تو نقش خود</p>
--	---

### 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 منطقی 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 وظیفه نقل روایت در قسمت عمده‌ای از داستان پیر چنگی برعهده 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 گرد گورستان دوانه شد بسی گفت: «این نبود» دگر باره دويد گفت: «حق فرمود ما را بنده‌ای است پیر چنگی کی بود خاص خدا» بار دیگر گرد گورستان بگشت چون یقین گشتش که غیر پیر نیست آمد او با صد ادب آنجا نشست مر عمر را دید ماند اندر شگفت گفت در باطن «خدا یا از تو داد	در بغل همیان، دوان در جست‌وجو غیر آن پیر او ندید آنجا کسی مانده گشت و غیر آن پیر او ندید صافی و شایسته و فرخنده‌ای است حبذا ای سر پنهان حبذا همچو آن شیر شکاری گرد دشت گفت «در ظلمت دل روشن بسی است» بر عمر عطسه فتاد و پیر جست عزم رفتن کرد و لرزیدن گرفت محتسب بر پیر کسی چنگی فتاد» (همان، ۲۱۸۱/۱-۲۱۷۲)
--	--

### ۳-۸ تک‌گویی نمایشی

تک‌گویی نمایشی بیشتر در عرصه 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: ص ۲۴۸).

با این حال، تک‌گویی نمایشی در روایت داستانی بویژه داستانی که تمام یا بخشی از آن با زاویه دید عینی و به شیوه 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 شیوه 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 گفته 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 ارائه 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 صحنه داستان می‌کشاند. پیش از ارائه شواهد مورد نظر، نگاهی به تعریف تک‌گویی نمایشی می‌اندازیم و ساز و کار آن را پیگیری می‌کنیم.

در شیوه 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: ص ۴۱۴).

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

۱. بیشتر در بخشهایی از داستان کاربرد دارد که با زاویه دید بیرونی نوشته می‌شود.
۲. دارای مخاطبی درون داستان یا بیرون از صحنه 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 شیوه تداومی 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 شیوه 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 بازگویی

(همان، ۱۴۳/۱)

این سخن پایان ندارد باز ران / تا نمائیم 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، زمینه تأویلات خود را فراهم سازد؛ مثلاً در پایان داستان «آن پادشاه یهود که نصرانیان را می‌کشت»، دوبار از تک‌گویی نمایشی استفاده کرده است:

<p>ایمن از فتنه بلند و از شکوه در پناه نام احمد مستعجیر نور احمد ناصر آمد یار شد نام احمد داشتندی مستهان از وزیر شوم رای شوم فن تا که نورش چون نگهداری کند تا چه باشد ذات آن روح‌الامین کاندر افتاد از بالای آن وزیر (همان، ۷۴۲/۱-۷۳۴)</p>	<p>۱. اندرین فتنه که گفتیم آن گروه ایمن از شر امیران و وزیر نسل ایشان نیز هم بسیار شد ۲. و آن گروه دیگر از نصرانیان مستهان و خوار گشتند از فتن نام احمد این چنین یاری کند نام احمد چون حصاری شد حصین بعد از این خونریز در مان ناپذیر</p>
--	--

### ۳-۸-۳ ایجاد ارتباط بین بخشهای داستان

در چنین حالتی که معمولاً پس از قسمتهایی که به شیوه گفتگونیویسی 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:

<p>نیست نایب جز تو در دین خدا هرچه آن را گفت این را گفت نیز هر یکی ضد دگر بود المراد همچو شکل حرفها یا تا الف پیش از این کردیم این ضد را بیان (همان، ۶۶۴/۱-۶۵۶)</p>	<p>هر امیری را چنین گفت او جدا هر یکی را کرد او یک یک عزیز هر یکی را او یکی طومار داد متن آن طومارها بد مختلف حکم این طومار ضد حکم آن</p>
---	---

### 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 جنبه 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؛ *سرنی*؛ 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 شهباء، 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.



