مجله‌ی علمی - پژوهشی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ۲۹، زمستان ۱۳۹۲ هـ ش/ ۲۰۱٤ م، صص ۱۰۱-۱۲۳

بررسی شیوه‌های به‌کارگیری واگویه‌ی درونی در پیشبرد روایت رمان «حمار الحکیم» اثر توفیق الحکیم

حسن گودرزی لمراسکی[1*]، حسین یوسفی آملی[2]، فاطمه خرمیان[3]

۱- استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران

۲- دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران

۳- کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران

h.goodarzi@umz.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۱۲/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۰۹/۱۹

چکیده:

تک‌گویی درونی، شیوه‌ای از گفت‌وگوست که از اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیست در داستان‌نویسی، متداول شد و توجه بسیاری از شخصیت‌های ادبی را به خود معطوف ساخت؛ و یکی از شیوه‌های بیانی است که راوی، نویسنده، از آن به‌منظور پیش‌برد ماجراهای داستان خود بهره می‌گیرد و گفتاری را که در ذهن یکی از قهرمانان، یا قهرمان اصلی جریان دارد، برای خوانندگان روایت می‌کند تا بدین‌وسیله محتوای ضمیر خودآگاه یا ناخودآگاه قهرمان را به خواننده منتقل کند.

توفیق الحکیم، نویسنده‌ی معروف و معاصر مصری، در زمینه‌ی تک‌گویی در بعضی از داستان‌ها و رمان‌های خود ازجمله «حمار الحکیم»، به‌گونه‌ای پیش می‌رود که گاهی در چند صفحه از داستان، شخصیت با خود حرف می‌زند؛ به‌خصوص با تک‌گویی‌هایی که به زبان درنمی‌آید و در طی آن، جریان ضمیر ناخودآگاه همان‌طور که در ذهن شخصیت رخ می‌دهد، بدون دخالت نویسنده، بازگو می‌شود؛ این روند، چنان واقعی و صادقانه است که ضعف ساختاری به‌وجود نمی‌آورد.

این جستار بر آن است یکی از وجوه رنگارنگ بازنمایی گفتمان را در رمان «حمار الحکیم» از منظر تک‌گویی درونی بررسی کند تا چگونگی به‌کارگیری تک‌گویی درونی در آن توضیح داده شود و نحوه‌ی شکل‌گیری انواع آن، تجزیه و تحلیل شود تا به کمک آن به توصیف دنیای شخصیت‌ها و اشیای پیرامون آن بپردازد که در ذهن قهرمان داستان وجود دارد و بیان کند که نویسنده از شیوه‌های مختلف تک‌گویی درونی به‌عنوان ابزاری برای بیان افکار و اندیشه‌های درون ذهن شخصیت داستان، استفاده کرده است.

کلیدواژه‌ها: تک‌گویی درونی، توفیق الحکیم، حمار الحکیم، گفت‌وگو.

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدمه

ادبیات داستانی به آثار منثوری گفته می‌شود که ماهیّتی تخیلی داشته و درعین‌حال با دنیای واقعی در ارتباط باشد. (ایرانی، ۱۳۸۰: ٤٨) بر این اساس، ادبیات داستانی شامل قصه، داستان کوتاه و رمان می‌شود؛ رمان نیز مهم‌ترین و معروف‌ترین شکل تبلوریافته‌ی ادبی روزگار ماست که معمولاً گفته می‌شود با «دن کیشوت» اثر سروانتس اسپانیولی در خلال سال‌های ١٦٠٥–١٦١٥ تولد یافته است. (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲۳)

به عواملی که باعث شکل‌گیری، زیبایی و تأثیرگذاری داستان شده و امروزه به‌عنوان ضوابطی علمی برای سنجش و ارزیابی داستان و به تبع آن، رمان مطرح است، عناصر داستانی می‌گویند. و این عناصر، شامل موضوع، مضمون (درون‌مایه)، زاویه‌ی دید، پیرنگ، فضا، لحن، صحنه، شخصیت و گفت‌وگوست که این عناصر، کمک شایانی به فهم و درک داستان می‌کند. یکی از مهم‌ترین آن‌ها گفت‌وگوست که مخاطبی دارد یا ندارد؛ که اگر نداشته نباشد، تک‌گویی شکل می‌گیرد. در این شیوه، که در اواخر قرن ۱۹ متداول شد، ذهن‌گرایی و درون‌گرایی مطرح است که با دو رویکرد درونی و بیرونی ارائه می‌شود و در این مجال، رویکرد درونی آن مد نظر است.

به کمک این شیوه، همه‌ی احساسات، افکار و تداعی‌های ذهن شخصیت داستان، بازتاب داده می‌شود. ممکن هم است که فقط افکار منطقی و ساخت‌مند او را شامل شود. راوی نیز تنها، افکار ذهن شخصیتِ داستان را انتقال می‌دهد و دخالت مستقیمی در ذهن شخصیت ندارد.

رمان «حمار الحکیم» اثر «توفیق الحکیم»، نویسنده‌ی معروف و معاصر مصری که در سال ۱۹٤۰م. نوشته شده است، ازجمله آثار بسیار موفق این نویسنده است که در آن به علت عقب‌ماندگی روستاهای مصر و وضع زنان مصری پرداخته است.

توفیق، وظیفه‌ی انتقال بخش عمده‌ای از روایت داستانی خویش را در این رمان به عهده‌ی گفت‌وگو نهاده است؛ برخی از این گفت‌وگوها مخاطب خاصی ندارد، بلکه وی از طریق گفت‌وگو با خود به محتوای ضمیر خودآگاه یا ناخودآگاه خویش می‌پردازد تا خواننده نسبت به آن آگاهی یابد و بدین ترتیب، تک‌گویی درونی، در این رمان، شکل می‌گیرد.

www.SID.ir

این مقاله برآن است که به بررسی گونه‌های مختلف تک‌گویی درونی در رمان «حمار الحکیم» بپردازد و با تحلیل محتوای اثر، کانون روایت آن را تجزیه و تحلیل کند و به این سؤال اساسی بپردازد که تک‌گویی درونی چه نقشی را در پیشبرد روایت داستان به‌عهده می‌گیرد؟ و این روش، چگونه در اثرگذاری روایی این رمان، مؤثر بوده است؟ از این‌رو تلاش می‌شود تا با استفاده از روش توصیفی– تحلیلی، چگونگی به‌کارگیری تک‌گویی درونی در آن توضیح داده شود و نحوه‌ی شکل‌گیری انواع تک‌گویی درونی که باعث پیشبرد هدف داستان است، تجزیه و تحلیل شود.

۲. چارچوب مفاهیم نظری

۲-۱. تک‌گویی (مونولوگ)[1]

ازجمله ابزاری که نویسنده در امر شخصیت‌پردازی به‌کار می‌برد، گفت‌وگوست که درون‌مایه را به نمایش می‌گذارد، عمل داستانی را به پیش می‌برد و شخصیت‌ها از این طریق، معرفی می‌شوند. (میرصادقی، ۱۳۸۵: ٤٦٦)

از جهت دیگر در داستان‌نویسی مدرن، بسیاری از شیوه‌های سنتی روایت از میان رفته و بیشتر، محتوای آن در کانون توجه قرار گرفته است؛ در این‌گونه داستان‌ها، انتخاب شیوه‌های گفت‌وگو از ویژگی‌های عمده‌ی آن محسوب می‌شود؛ از این‌رو، گفت‌وگو یا مخاطبی دارد که مکالمه است، (باختین، ۱۳۸۷: ۱۳) و یا ندارد و اگر هم دارد، گوینده‌ی سخن به مخاطب خود بی‌اعتناست؛ به دیگر سخن، وجود مخاطب برای گوینده، فقط بهانه‌ای است تا به بیان اندیشه‌های درونی خود بپردازد که این، "تک‌گویی" یا سخن‌گفتن با خود است؛ بنابراین مخاطبان تک‌گویی، یا شنوندگانی خاموش هستند و یا خودِ قهرمان. (معین الدینی، ۱۳۸۷: ۱۳۵)

از این‌رو تک‌گویی، گفتار خاموش یا بازگویی ذهن است؛ به این معنی که فکر یا خودگویه‌ی شخصیت داستان، نوشته یا اجرا می‌شود. (فلکی، ۱۳۸۲: ٤۲) به‌عبارت دیگر، تک‌گویی، صحبت یک نفره‌ای است که ممکن است مخاطب داشته باشد یا نداشته باشد و این مخاطب ممکن است خواننده باشد؛ یعنی نویسنده، خواننده را به‌طور مستقیم، مورد خطاب

1- Monolog

www.SID.ir

قرار دهد و از حادثه یا وضعیتی با او حرف بزند. همچنین تک‌گویی ممکن است پاره‌ای از داستان را شامل شود یا به‌طور مستقل، همه‌ی داستان را به خود اختصاص دهد. (میرصادقی، ۱۳۸۵: ٤١٠)

بنابراین تک‌گویی، همان سخن‌گفتن با خود است که در ذهن، جریان داشته و انواع گوناگونی دارد که عبارت‌اند از: الف) تک‌گویی درونی؛ ب) تک‌گویی نمایشی؛ ج) حدیث نفس یا خودگویی. (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۵۰۸) که در این جستار، به‌دلیل جلوگیری از گستردگی بحث، تنها به تک‌گویی درونی پرداخته می‌شود:

۲-۲. تک‌گویی درونی[1]

شیوه‌ای در روایت است که به‌موجب آن، جریان و آهنگ ضمیر خودآگاه، همان‌طور که در ذهن شخص رخ می‌دهد، بازگو می‌شود و نویسنده در این کار، دخالتی نمی‌کند. (داد، ۱۳۷۵: ۸۵)

این شیوه درواقع، گفت‌وگویی است بدون شنونده و گفت‌وگویی است که به زبان، درنیامده است که در آن خواننده به‌طور غیرمستقیم در جریان افکار شخصیت یا شخصیت‌های داستان و واکنش‌های آن‌ها، نسبت به محیط اطراف‌شان قرار می‌گیرد و سیر اندیشه‌های آن‌ها را دنبال می‌کند. (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۳٦٥) و با تک‌گفتار سنتی تفاوت دارد: در تک‌گفتار سنتی، نویسنده به‌عنوان متکلم وحده، افکار و عقاید خود را بیان می‌کند در عین‌حال، شخصیت‌ها و تیپ‌های شخصیتی که در آثارش می‌سازد، نمونه‌ای از آدم‌های تک‌گفتاری‌اند؛ یعنی نویسنده با خلق شخصیت‌های متفاوت به‌عنوان نویسنده‌ی یک داستان، درصدد بزرگ‌کردن وجوه شخصیتی فرد مورد نظرش در داستان است تا توجه مخاطب را به خود جلب کند. (www.magiran.com) اما در تک‌گویی درونی، نویسنده به‌عنوان محتوا، خصوصی‌ترین اندیشه‌ها را بیان می‌کند که از نظر حالت، هنوز ترکیب منظم نیافته است و اندیشه را به‌شکل نخستین آن و همان‌گونه که بر ذهن راه می‌یابد، بازسازی می‌کند؛ (ایدل، ۱۳٦۷: ۷۲) درواقع، تک‌گویی درونی بسیار شبیه حرف‌زدن بچه‌های کوچک است، وقتی با خودشان بازی می‌کنند و حرف می‌زنند و مخاطبی ندارند. (رادفر، ۱۳٦٦: ۷۹) بنابراین هدف از تک‌گویی درونی در

1- Interior Monolog

www.SID.ir

داستان و رمان، این است که خواننده به‌طور غیرمستقیم در جریان افکـار شخصـیت داسـتان و واکنش‌های او نسبت به محیط اطرافش قرار گیرد و سیر اندیشه‌هایش را دنبال کند. (*همان*: ٤١١)

از ویژگی‌های تک‌گویی درونی این است که به‌تفصیل بیان می‌شـود، ارتبـاط اندیشـه‌هـا و احساسات آن به‌صورت عناصر منطقی یـا فقـط بـه‌صـورت تـداعی آزاد اسـت و بیـان افکـار شخصیتی است که تک‌گویی می‌کند. (طاهری، ١٣٩٠: ٦)

اولین نمونه‌ی این نوع رمان در قرن ١٩ توسط ادوارد دوژاردن[1] نوشته شد، در روسـیه نیـز رد پای تک‌گویی درونی را در آثار نویسندگانی چون تولستوی[2] پی‌گیری کردنـد. (حـری، ١٣٩٠: ١٣٠) پس از آن‌ها نیز جیمز جویس[3]، ناتالی ساروت[4]، کلود موریاک[5] و ویلیام فاکنر[6] نیز از ایـن شیوه بهره گرفتند و در آثار خود سرمشقی شدند برای سـایرین. در ایـران هـم رمـان "شـازده احتجاب" گلشیری و"سنگ صبور" صادق چوبک به این شیوه نگاشته شده اسـت. (میرصـادقی، ١٣٨٥: ٤١٢) در بین نویسندگان عرب نیز برخی از آثار "نجیب محفوظ" به‌ویژه رمان "گدا" بـه این شیوه نگاشته شده است، همچنین این روش در رمان "ذاکرة الجسد" (خـاطره‌ی تـن) اثـر "أحلام مستغانمی" قابل مشاهده و بررسی است.

٣. پیشینه‌ی پژوهش

در مورد توفیق الحکیم، مقالات متعددی نوشته شده که موضـوع عمـده‌ی آن‌هـا، تحلیـل آثـار نمایش‌نامه‌ای وی بوده است که عبارت‌اند از: ١. «توفیق الحکیم (زندگی و آثار)» در این مقالـه به زندگی‌نامه‌ی توفیق الحکیم، آثار و اندیشه‌های او بـه‌طـور کلـی پرداختـه شـد و نیـز شـرح مختصری از گفت‌وگومندی در نمایش‌نامه هـایش را ارائـه مـی‌دهـد. (قنـدیل‌زاده، ١٣٨٤: ٩١)؛ ٢. «انسان‌گرایی در نمایش‌نامه‌های توفیق الحکیم» که در آن جایگاه انسان در آثار توفیق الحکیم و انسان‌گرایی در نمایش‌نامه‌های او بررسی شد. (دادخواه، ١٣٨٧: ١٧٥)؛ ٣. «جلوه‌های مکالمه‌گرایـی در "اهل الکهف" اثر توفیق الحکیم» که در این مقاله، ضمن تحلیـل محتـوای اثـر، بـه بررسـی

1- E.Dujardin
2- Tolstoy
3- James Joyce
4- Nathalie sarraut
5- claude Mauriac
6- William Eaulkner

www.SID.ir

امکانات گفت‌وگویی و عمدتاً با تکیه بر نظر میخائیل باختین، ادیب و نظریه‌پرداز روسی، پرداخته شد. (یوسفی، ۱۳۹۱: ۹۹)؛ ٤. «داستان «ابلیس ینتصر» توفیق حکیم از منظر ساختگرایانه‌ی بارت» در این مقاله مطرح شد که مدل رمزگان بارت به‌خوبی می‌تواند بدون نیاز به عوامل پیرامتنی چون ایدئولوژی مؤلف، تأثیرات جامعه و تنها با تکیه بر خود متن، معانی آن را روشن و مشخص گرداند؛ این رمزگان در داستان مذکور مورد بررسی قرار گرفت. (رحیمی خوبگانی، ۱۳۹۱: ۱۲۳) ۵. «گفت‌وگوی حکیمانه در نمایشنامه‌ی پیگمالیون توفیق حکیم»؛ در این مقاله، زبان گفت‌وگوی نمایشی پیگمالیون، به‌نحوی رسا و عمیق، با حکمت درآمیخته است؛ زیرا گفت‌وگو بین شخصیت‌هایی روی می‌دهد که بیانگر تقابل‌های دوگانه‌ی زندگی هستند، دوگانه‌های عشق، هنر واقعیت و آرمان که درگیری بین آن‌ها زندگی را برای انسان دشوار کرده است. (میرزایی، ۱۳۸۹: ٦۳)

اما مقاله‌ای که در آن، رمان «حمار الحکیم» از زاویه‌ی تک‌گویی درونی بررسی شده باشد، به نگارش درنیامده که در این جستار، بدان پرداخته می‌شود.

٤. روش پژوهش

تکیه بر تحلیل محتوا و بررسی رمان حمار الحکیم.

۵. خلاصه‌ای از "حمار الحکیم"

نویسنده‌ای مصری (شخصیت اصلی) در زمان اقامتش در هتلی در مرکز قاهره با کره الاغی مواجه شده و در طی ماجرایی مالکش می‌شود. از طرفی وی از سوی یک شرکت سینمایی خارجی دعوت می‌شود تا مسؤلیت نوشتن سناریوی فیلمی را به‌عهده بگیرد و این مسؤلیت، موجب سفر او به یکی از روستاهای مصر می‌شود؛ امتناع شخصیت از حضور در روستا، به‌خاطر تداعی تجربه‌های نامطلوبی که در گذشته داشته و اقامت در خانه‌ای که در آن قتلی اتفاق افتاده، وی را دچار نوعی نگرانی و ناامنی می‌سازد. با وجود این، در این روستا دلایل عقب‌ماندگی کشورش و وضعیت زنان را درمی‌یابد و شروع به مقایسه‌ی آن با کشورهای اروپایی می‌کند. حضور کره الاغ در روستا و خودداری حیوان از خوردن، ماجراهایی می‌آفریند.

www.SID.ir

در ادامه، به کشورهای اروپایی سفر می‌کند در حالی‌که هنوز سناریوی خود را به پایان نبرده و کره الاغ خود را از دست داده است... . درنهایت وقتی به کشورش بازمی‌گردد که کشور درگیر جنگی فراگیر شده و آن شرکت نتوانست تهیه‌ی فیلم خود را به پایان برد.

رمان "حمار الحکیم" پیرنگ پیچیده‌ای ندارد، گویی توفیق، علاقه‌ای به داستان‌های ماجرامحور و پرکشش ندارد. داستان او فراز و فرود معین ندارد و رویدادهای آن در فضاهای معینی جریان می‌یابند، گره‌های آن به‌سادگی باز می‌شود و روند کندی دارد؛ اما خواننده به‌تدریج در فضا و طرح داستان قرار می‌گیرد. درواقع "حمار الحکیم"، در نقطه‌ی نهایی خاصی، به سرانجام نمی‌رسد و پایان‌بندی قطعی ندارد، به‌صورتی که بسیار عادی تمام می‌شود و نویسنده به این طریق، تداوم داستان را به خواننده واگذار می‌کند.

۵-۱. انواع تک‌گویی درونی و تحلیل آن در رمان حمار الحکیم

تک‌گویی درونی به سه شکل است: مستقیم، غیرمستقیم و شیوه‌ی مختلط که در بعضی موارد، تعریف‌های مطرح‌شده، با هم آمیخته شده و جای یکدیگر به‌کار می‌روند تا جایی که جریان سیال ذهن به جای تک‌گویی درونی مستقیم و یا برعکس به‌کار می‌رود و علت آن هم عمدتاً این است که برخی از نویسندگان و صاحب‌نظران ادبی دقت کافی برای مرزبندی ندارند.

۵-۱-۱. تک‌گویی درونی مستقیم

در این شکل از تک‌گویی، فرض بر این است که نویسنده، غایب است و تجربیات درونی شخصیت به‌طور مستقیم از ذهن او عرضه می‌شود؛ بنابراین خواننده نیازی به صحنه‌آرایی و راهنمایی نویسنده ندارد. (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۳۷۰)

در این شیوه، ذهن شخصیت داستان در موقعیتِ اول شخص (من- راوی) و درنتیجه با نقل قول مستقیم روایت می‌شود. از آنجا که شخص، درباره‌ی تجربه‌ها، عواطف و خاطره‌های خود فکر می‌کند، خودِ او در محور رابطه‌ها قرار می‌گیرد و در نتیجه به شکلِ «من»، حضور و وجودش را اعلام می‌کند. این شیوه به دو شکل ساده و روشن و یا پیچیده و گنگ ارائه می‌شود. (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۳)

www.SID.ir

الف) تک‌گویی درونی مستقیم روشن

در این نوع تک‌گویی، افکاری که از ذهن شخصیت داستان می‌گذرد، ساده و روشن است؛ به‌گونه‌ای که برای خواننده قابل فهم است. رابطه‌ی علی و معلولی جمله‌ها در آن آشکار است. ذهن و زبان نسبتاً انسجام دارند و در مجموع، جست‌وجوی کمتری نیاز دارد تا خواننده موضوع و مقصود جمله‌ها را دریابد. (حسن‌لی، ۱۳۸۸: ۱۰) اگر نویسنده، تک‌گویی درونی را با عباراتی مانند «گفت» و «گمان کرد» و... بیان کند، تک‌گویی درونی از نوع روشن خواهد بود. چنان‌که در بسیاری از قسمت‌های رمان حمار الحکیم، نویسنده از این شیوه بهره می‌گیرد؛ از جمله هنگامی که شخصیت، از زبان همسر فیلم‌بردار به توصیف روستا می‌پردازد و با خود چنین می‌گوید:

«إنها تقول: إن الشمس و القمر فی هذه البلاد یعملان عمل الخیاط البارعة...فهما یلبسان الکائنات سخاءً أثواباً جدیدةً مختلفةً رائعة الألوان!... إلا الفلاح، فقد خرج من الحساب، لأن أمر لباسه لیس من «اختصاص» الشمس و القمر ...». (الحکیم، ۲۰۰۷: ٦٦) همان‌طور که ملاحظه می‌کنید در این خودگویه‌ی درونی، اکنون شخصیت اصلی با یک نقل قول مستقیم احساسات جاری‌شده بر زبان همسر فیلم‌بردار درباره‌ی روستا را برای خود واگویه می‌کند. درحقیقت راوی، مشغول صحبت با کسی نیست و نیز نمی‌خواهد روستا را برای کسی توصیف کند؛ او در حال گفت‌وگو با خود است و در این گفت‌وگو با خود از یک نقل قول مستقیم بهره می‌گیرد. وی شروع به توصیف روستا از زبان زن فیلم‌بردار می‌کند. راوی با عبارت "انها تقول"، جمله را به‌شکل نقل قول مستقیم می‌آورد. و از آنجا که فهم جمله‌ها به‌راحتی صورت می‌گیرد، تک‌گویی روشن است. درحقیقت در این تک‌گویی، خواننده درک می‌کند که چرا زن، خورشید را به خیاط تشبیه کرده، زیرا در ادامه، علت تشبیه و وجه‌شبه، ذکر شده است؛ لذا خواننده می‌فهمد که چه کسی و چه چیزی موضوع مورد بحث است. درواقع، خواننده درمی‌یابد منظور شخصیت از این تک‌گویی این است که در این روستا همه چیز تمیز است، غیر از انسان.

در جایی دیگر از رمان، هنگامی که با شخصیت اصلی، قراردادی با مبلغ بالا بسته می‌شود تا نویسنگی فیلم یک شرکت سینمایی را به‌عهده بگیرد، نویسنده (شخصیت) نگاهی به مبلغ درون قرارداد می‌اندازد «و نظرت إلی مبلغ المرقوم ...» (همان: ۲۸) مبلغ زیاد قرارداد موجب

www.SID.ir

شگفتی او می‌شود تاحدی که با خود این‌چنین واگویه می‌کند: «... فإذا هو يزيد زيادة ملحوظة عما قرر الكاتب الفرنسي الذي لن يصنع شيئا كثيرا ... و قد روعي العدل في حجم حروف الإسم بيني و بينه، مما جعلني أبتسم مرة أخرى ابتسامة يخالطها شيء من العجب و الرضا ... .

على أن الذي دعاني إلى التفكير قليلا هو البند الأخير... و فيه تجعل الشركة بقسط وافر من المبلغ يدفع عند توقيع العقد... هنا فقط بدأت أنظر إلى الأمر كله بعين الجد محدثاً نفسي: ليس بيني و بين أن أقبض مائتين من الجنيهات إلا أن أضع إمضائي‌ها هنا؟! .» (*همان*) چنان‌که ملاحظه شد، ذکر عبارت «محدثاً نفسی» تأکیدی بر شیوه‌ی تک‌گویی روشن است و مخاطب با شنیدن این واگویه در زمزمه‌ی شخصیت با خود، درمی‌یابد که وی تمایل زیادی به دریافت آن مبلغ دارد؛ از این‌رو بدون سنجیدن جوانب کار، برای گرفتن مال، وسوسه می‌شود که آن توافقنامه را امضا کند.

ب) تک‌گویی درونی مستقیم گنگ (ناروشن)

در این‌گونه از تک‌گویی، افکار و احساسات شخصیت به‌صورت گنگ و غیرمنسجم بیان می‌شود. فهم و درک جمله‌ها و کشف رابطه‌ی منطقی میان جمله‌ها برای خواننده دشوار است.

این تک‌گویی، به جریان سیال ذهن یا سیلان ذهن[1] نیز معروف شده است. (حسن‌لی، ۱۳۸۸: ۱۰)

اصطلاح جریان سیال ذهن را نخستین‌بار ویلیام جیمز، روانکاو آمریکایی قرن نوزدهم، در کتاب اصول روان‌کاوی (۱۸۹۰) به‌کار برد و منظور از آن، جریان مداوم اندیشه و ضمیر آگاه در ذهن هوشیار بود. (داد، ۱۳۷۵: ۹۹)

در این شیوه‌ی روایتی، همه‌ی طیف‌های روحی و جریان‌ها و مشغله‌های ذهنی قهرمان، در داستان مطرح می‌شود و داستان، عرصه‌ی نمایش و تفکرات و دریافت‌ها از جنبه‌های آگاهی و نیمه‌آگاهی و ناخودآگاهی، سیلان خاطرات و احساسات و تداعی معانی بی‌پایان است. در این شیوه، تکیه، بیشتر بر لایه‌های پیش از گفتار است تا گفتارهای عقلانی. بدین معنی که در ذهن شخصیت یا شخصیت‌ها، مطالب و مسائلی هست که هنوز به‌صورت گفتار، تبلور نیافته است؛

1- stream of conciosness

www.SID.ir

اما خواننده باید آن‌ها را حس کند. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۸۹)

در جریان سیال ذهن، برخلاف تک‌گویی درونی روشن، که نویسنده با دست‌کاری در ذهن شخصیت، درون او را می‌نویسد، راوی بدون دستکاری، هر آنچه را که در ذهن می‌گذرد، روایت می‌کند و به‌همین خاطر، نامنسجم یا گنگ است. (فلکی، ۱۳۸۲: ٤٢) از طریق این تک‌گویی، نویسنده تلاش می‌کند به کشف ذهنیت شخصیت داستانی بپردازد. در این جریان، لایه‌های پیش از گفتار ذهن پرسوناژ داستان، بی‌هیچ ملاحظه و نظمی بر روی کاغذ می‌آید؛ درواقع تلاش می‌شود که تجارب ذهنی شخصیت‌های داستانی، که در هزار توی ناخودآگاه ذهن‌شان مدفون شده، بیرون ریخته شود. (مقبولی، ۱۳۸۲: ۱)

در این شیوه، پیش از آنکه ملاحظات ساختاری، هرگونه ارزش ذاتی داشته باشد، از این لحاظ درخور امتیاز است که بیش از هر گونه‌ی دیگری انعطاف‌پذیر است؛ در عین‌حال، سبب شده است تا از رهگذر شیوه‌ای هنرمندانه، درک و بینش بسیار ژرف‌تری نسبت به حرکت‌های ذهن و عواطف، به درون جهان رمان‌نویس، رسوخ کند. (آلوت، ١٣٦٨: ٤١٥) به این تک‌گویی، که از جانب شخصیت اصلی در حین گفت‌وگو با بانویی از مدعوین به جشن صورت گرفته، توجه کنید: «إني بناء قائم على ماء جار...و صرح مشيد فوق رمال... لا شيء عندي قابل للبقاء أو صالح للإستمرار .. إني لا أقدس شيئاً و لا أحترم أحداً و لا أنظر بعين الجد إلى أمر واحد...». (الحكيم، ۲۰۰۷: ۱۰۵)

نویسنده در این بخش از داستان، درباره‌ی پراکندگی افکارش، با خود سخن می‌گوید؛ یعنی به‌دنبال طرح موضوع ثابتی نیست که در راستای هدفی مستقل باشد، زمانی می‌گوید ساختمانی هستم که بر روی آب جاری بنا شده، یعنی پایه و اساسی ندارد. بعد می‌گوید بر روی شن و ماسه قرار گرفته، یعنی پایه دارد، ولی سست و ضعیف است؛ سپس سخنش را به سمت دیگری می‌کشاند و می‌گوید هیچ چیز برایم ارزشمند نیست؛ به عبارت دیگر، سخنانش روشن و واضح نیست؛ اما این تک‌گویی، خواننده را به‌طور مستقیم به درون ذهن می‌کشاند و خواننده با این تک‌گویی‌های وی بدون دخالت یا توضیح یا تفسیری از جانب نویسنده به ذهن شخصیت اصلی، راه یافته و به افکارش پی می‌برد، که بیانگر روح ناآرام و خسته‌ی وی و نشان‌دهنده‌ی تنفر از زندگی و روح انزواطلب اوست.

در بخشی دیگر از همین رمان نیز، شاهد تک‌گویی درونی شخصیت مورد نظرمان هستیم

www.SID.ir

که جریان سیال ذهن او از تک‌گویی‌اش برای مخاطب آشکار می‌شود: نماینده‌ی شرکت سینمایی برای بستن قرارداد با نویسنده (شخصیت اصلی) وارد هتل محل اقامت وی می‌شود و از او درخواست ملاقات حضوری می‌کند: «سألته عما يريد، فقال إنه مندوب شركة للسينما و إنه يود محادثتي في شأن متصل بهذه الأعمال...» (*همان*: ۲۳) در این ملاقات، نماینده برای سهولت کار، قسمتی از داستانی را که برای فیلم در نظر دارند برای نویسنده شرح می‌دهد؛ اما روح خسته و ناآرام نویسنده، به او این اجازه را نمی‌دهد که به سخنان مخاطبش با دقت گوش فرادهد؛ از این‌رو در حالی‌که نماینده‌ی شرکت، مشغول صحبت است، وی در درون خویش و با دلزدگی چنین واگویه می‌کند: «جعل يسرد لي حكاية طويلة لم أميز لها رأسا من ذنب... و أنا بطبعي غير قادر على الإصغاء إلى متكلم أكثر من خمس دقائق، إهيم بعدها في وديان و أوغل في سُحب، و أنسى وجودي و وجود من معي... إنه شرود طالما حال بيني و بين الإستمتاع بالمحاضرات القيمة... و هو أحيانا يفاجئني حتى في دور السينما و التمثيل... بل و في مطالعي الكتب.

و يخيل إليّ أن الأصل في فكري أنه كالغاز الشائع يقتضيني دائما الجهد لجمعه و حصره... فإذا توانيت قليلا انفرط مني و عاد إلى حالته الأولى، لذالك لم أفطن للرجل أمامي إلا و هو يوجه إليّ الكلام و قد فرغ من قصته فيما يظهر... و الواقع أني كنت في ذلك الوقت بعيدا عن التحمس لأي شيء ... فقيظ يونيو و عملي المضني طول العام الماضي، و الأحداث التي صادفتني خلاله... كل أولئك أنهك أعصابي، و جعل مني شخصا لا يصلح إلا للاستلقاء على المقاعد و التفكير في البواخر و إعداد برامج الصيف في أوربا، و افتقار آثار «توسكاني» و «برونوفالتر». لا ريب في أن طلب هذا السينمائي كان يملؤني سرورا لو تقدم به قبل شهرين... فالسينما طالما أغرتني... و العمل الذي يعهد به إليّ أصنعه من غير شك بأطراف أصابعي... فما يرهقني حوار يلسناريو عدد عدد صفحاته لا يربو على العشر، كهذه الصفحات التي يضعها الآن بين يدي. لكن... من سوء الحظ... أني كنت في ذلك اليوم علي حال عجيبة لم أعهد نفسي على مثلها قط يوما. فلو طلب إليّ طالب أن أنفخ الهواء بفمي لضقت بذلك ذرعا... و لقد تجمعت وقتئذ كراهتي و عداوتي وانحصرت في شيء واحد اسمه: الكتابة و كل ما يحتاج إلى كتابة رسالة طامة كبرى... و كتابة بطاقة مصيبة نازلة... و كتابة مال قد يدفعني إلط ارتكاب جريمة.» (*همان*: ٢٤) با این جریان سیال ذهن که در یک تک‌گویی درونی برای مخاطب عرضه می‌شود، خصوصیت دیگر شخصیت اصلی رمان، آشکار می‌شود؛ روایت به‌شکل اول شخص مفرد و در زاویه‌ی دید من روایتی صورت می‌گیرد و ذهنیت و واکنش عصبی و افکار او را

www.SID.ir

بی‌واسطه بیان می‌کند؛ از این‌رو عوامل گوناگون، به‌صورت غیرمنطقی در قالب کلمات و عبارت می‌آیند و تصورات او را از مسائل پیش‌آمده بازتاب می‌دهند.

بنابراین همان‌طور که ملاحظه می‌شود، شخصیت، دچار یک نوع بحران روحی و سردرگمی است؛ ذهن به‌هم‌ریخته‌ی او نمی‌تواند ارتباط منطقی و درستی با منش و شخصیت درونی‌اش برقرار سازد؛ از این‌رو، این‌گونه، احساسات خویش را بر زبان ذهن، جاری می‌سازد.

از آنجا که بین این‌گونه از تک‌گویی و جریان سیال ذهن، ارتباط وجود دارد، در ادامه و به‌طور مختصر، وجوه افتراق هریک بیان می‌شود:

۵-۱-۲. چگونگی ارتباط تک‌گویی درونی با جریان سیال ذهن

جریان سیال ذهن، نوعی روایت در ادبیات داستانی مدرن است که در آن نویسنده، افکار و اندیشه‌های شخصیت‌ها را به همان صورتی که در ذهن آنان جریان دارد، بدون هیچ توضیحی بیان می‌کند؛ در حالی‌که تک‌گویی درونی، یکی از شیوه‌های ارائه‌ی جریان سیال ذهن است.

فرق این دو شیوه، هنوز به‌طور دقیق مشخص نشده است. گفته‌اند در تک‌گویی درونی به‌علت کیفیت گفت‌وگویی، برخلاف جریان سیال ذهن، اغلب خصوصیت نحوی و دستور زبان رعایت می‌شود. (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۳۷۱) در حالی‌که در جریان سیال ذهن، نویسنده ذهنیات و افکار شخصیت‌ها را از دریچه‌ی ذهن آنان، بی‌هدف و بدون نظم و ترتیب در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. (بیات، ۱۳۸۷: ۱۰)

گذشته از این، تک‌گویی درونی به‌عنوان یکی از تکنیک‌های جریان سیال ذهن شناخته شده است؛ حال آن‌که، جریان سیال ذهن، هم به‌عنوان تکنیک و هم به‌عنوان نوعی از داستان کوتاه و رمان آمده است؛ یعنی رمان جریان سیال ذهن داریم، همان‌طور که رمان گوتیک، تاریخی، پیکارسک، واقع‌گرای جادویی و... داریم که هرکدام تکنیک‌های متفاوتی در ارائه‌ی خود به‌کار می‌گیرند. (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۳۷۲)

الف) تک‌گویی درونی غیر مستقیم

در این شکل از تک‌گویی، ضمن آن‌که احساسات و اندیشه‌های شخصیت داستانی ارائه

www.SID.ir

می‌گردد، نویسنده در داستان حضور دارد و پابه‌پای تک‌گویی درونی شخصیت داستانی حرکت می‌کند و ذهنیات او را به خواننده منتقل می‌کند. (*همان*: ۳۷۰)

این نوع از تک‌گویی درونی به‌خاطر جابه‌جایی زاویه‌ی دید، باعث پیچیدگی داستان و گاه بدفهمی آن می‌شود. در این شیوه، ضمن آن‌که احساس و اندیشه‌های شخصیت ارائه می‌گردد، نویسنده هم پابه‌پای گفت‌وگوی درونی پرسوناژ حرکت می‌کند. در این روش (برخلاف تک‌گویی درونی مستقیم) جمله‌ها با نقل قول غیرمستقیم و از سوی سوم شخص بیان می‌شود. (فلکی، ۱۳۸۲: ۵) این سوم شخص راوی درواقع همان «من» راوی است که به‌جای آن‌که در قالب «من» به شرح ماجرا بپردازد، از زاویه‌ی دید «او» داستان را بازگو می‌کند؛ یعنی تک‌گویی درونی خود را در قالب «او» بیان می‌کند. (حسن‌لی، ۱۳۸۸: ١٤) به این قطعه توجه کنید:

«... مثل الثعبان الکسول فی أیام الشتاء یظل ملتفا حول نفسه و قد برد دمه و تجمد... فلا توقظه إلا وخزة تخرج من فمه السم... .» (الحکیم، ۲۰۰۷: ١٠٤).

این قطعه اگرچه از زاویه‌ی دید سوم شخص (او- راوی) مطرح شده یعنی گرچه به‌نظر می‌رسد از زاویه‌ی دید نویسنده‌ی داستان بیان شده است، ارتباطی به دخالت یا روایت «نویسنده» یا «راوی» ندارد. همه‌ی این گفتار در ذهن شخصیت اصلی می‌گذرد؛ اما اندیشه‌ی او در قالبِ سوم شخص مطرح می‌شود. (تک‌گویی درونی غیرمستقیم) زیرا از نوع برخورد نویسنده با حادثه و شخصیت‌های دیگر مثل کارگردان و دوستان شخصیت اصلی، متوجه می‌شویم که راوی این قطعه، همان سناریونویس (یا شخصیت اصلی) است، خصوصاً این‌که مشخص می‌سازد که خودش را شبیه به این مار تنبل دانسته است: إنی مثل... و ضمیر متکلم، به شخصیت اصلی داستان اشاره دارد و بیانگر دخالت نویسنده یا راوی نیست.

در صفحه‌ی ٤٥ و ٤٦ کتاب، شاهد نمونه‌ی دیگری از این تک‌گویی هستیم. در آن‌جا نیز با جابه‌جایی زاویه‌ی دید مواجه می‌شویم. در ابتدا راوی سوم شخص اطلاعاتی را درباره‌ی روستایی که شخصیت داستان وارد آن می‌شود، به مخاطب می‌دهد: «وقفت السیارة في مکان لم تستطع بعده تقدما ... و نزل الجمیع». (*همان*: ٤٤) و با این صحنه‌آرایی، وضعیت روستا را برای مخاطب تشریح می‌کند، سپس وارد ذهن شخصیت می‌شود و آنچه در ذهن او درباره‌ی وضعیت مردم روستا می‌گذرد برای مخاطب بازگو می‌کند: «فنظرت ملیّا إلی هذا الصبي الشاحب الهزیل و ذکرت ما قاله أحد أطبائنا الباحثین: ما من صبي في ریف مصر لم تنهش جسمه الأنکلستوما و

www.SID.ir

البلهارسيا ... و هذه العلل بالذات لها فعل يصيب العقل أيضا ... فيهبط مستوي الإدراك... و تنطفيء شعلة الذكاء...» (*همان*: ٤٥) درواقع در تک‌گویی غیرمستقیم، دو زاویه‌ی دید اول و سوم شخص درهم آمیخته است و راوی سوم شخص، اطلاعاتی درباره‌ی شخصیت داستان به خواننده می‌دهد و صحنه‌آرایی می‌کند و بعد به درون ذهن او می‌رود و آنچه در ذهن او می‌گذرد، بازگو می‌کند. (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۳۷۰)

ب) شیوه‌ی مختلط

این شیوه، ترکیبی از دانای کل + انواع تک‌گویی‌هاست؛ یعنی در عین‌حال که از یکی از انواع تک‌گویی برای بیان داستان استفاده می‌شود، راوی نیز به‌عنوان دانای کل در لابه‌لای تک‌گویی‌ها حضور می‌یابد. آنچه در این شیوه تعیین‌کننده است، «همین حضور راوی به‌عنوان دانای کل در میان تک‌گویی‌های درونی است». (فلکی، ۱۳۸۲: ۵۵) منظور از دانای کل، حضور نویسنده در داستان است، که چون گوینده‌ای رفتار و اعمال شخصیت‌های داستان را به خواننده گزارش می‌دهد و وضعیت، موقعیت و چگونگی زمان و مکان را به تصویر می‌کشد. (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۹٦) در قسمت‌هایی از رمان حمار الحکیم نیز با این شیوه مواجه می‌شویم.

مثلاً در این قطعه، ابتدا راوی، ماجرای خود را به‌عنوان دانای کل آغاز می‌کند:

«عرفته في يوم من أيام الصيف الماضي... في قلب القاهره...» (الحکیم، ۲۰۷: ۹) اما در ادامه، توفیق به این زاویه‌ی دید، یعنی شیوه‌ی دانای کل، وفادار نمی‌ماند و زاویه‌ی دید را از این شکل و از زبان اول شخص تغییر می‌دهد و ماجرا را به شیوه‌ی سوم شخص ادامه می‌دهد: مانند کسی که از دور، شاهد ماجرایی است و سپس به توصیف آن ماجرا می‌پردازد:

«وقف المارة ينظرون إليه و يحدقون، و بجمال منظره و رشاقة خطاه يعجبون...» (*همان*) درحقیقت، توفیق الحکیم جابه‌جا در ذهن شخصیت‌ها رسوخ می‌کند و مدام با چرخش زاویه‌های دید، صحنه‌های جدیدی خلق می‌کند تا خواننده را از خستگی و بی‌انگیزگی رهانیده و شوق پی‌گیری ماجرا را در او بیفزاید.

به بیان دیگر، نویسنده با کمک دانای کل، شروع به تک‌گویی درونی می‌کند و هرجا از تک‌گویی دست می‌کشد، دانای کل (راوی) وارد صحنه شده و مهار داستان را به‌دست می‌گیرد.

www.SID.ir

۵-۲. ویژگی‌های مشترک گونه‌های مختلف تک‌گویی درونی

در بین گونه‌های مختلف تک‌گویی درونی، می‌توان به وجوه مشترک ذیل رسید:

۵-۲-۱. ابهام زبانی

در تک‌گویی درونی، زبان در حالت ابتدایی گنگ و بی‌وقفه، لحظه‌به‌لحظه، از اعماق ذهن که در آن خاطرات، رؤیاها، نقشه‌ها و حساسیت‌ها با هم درآمیخته است، جاری می‌شود. (سیدحسینی، ۱۳۸٤، ج۲: ۱۰۷۰) در قسمت‌هایی از رمان مورد نظر، این ابهام مشهود است؛ زیرا مرز بین سخن قهرمان و راوی، نامشخص است و خواننده نمی‌تواند تشخیص دهد که آنچه در متن می‌آید، گفتار دورنی قهرمان است یا راوی:

رأيت الفرصة سانحة فأخرجت أوراق السناريو... و تحاملت علي نفسي، و جعلت أطالع و الحر يسيل عرقی من جبينی... و المعاني إذا كانت هناك معان، تذب قبل أن تبلغ ذهنی... فما أنقذ مما أنا فيه غير التليفون ينبئنی بأن السيارة بباب الفندق في إنتظاري... . (الحكيم، ۲۰۰۷: ۱۰۲) در بخش اول، شخصیت اصلی، فرصت را غنیمت شمرده و اوراق سناریو را خارج می‌سازد و شروع به مطالعه می‌کند. سپس گویی راوی، وارد ماجرا می‌شود و نظر خودش را در مورد معانی بیان می‌کند که معانی تا وقتی آنجا باشند معنایند؛ اما وقتی وارد ذهن می‌شوند، ذوب می‌شوند. سپس دوباره شخصیت اصلی، عنان داستان را در دست می‌گیرد و می‌گوید: تلفنی مرا از آن حالت خارج ساخت. مشاهده می‌کنید مطالب، چنان درهم تنیده است که در نگاه اول به‌نظر می‌رسد که می‌توان آن را به شخصیت اصلی، نسبت داد در حالی‌که مخاطب می‌تواند بخشی از این مطالب را به‌نظر راوی نسبت دهد.

در جایی دیگر، وقتی کارگردان فیلم نظرش را درباره‌ی حقیقت هنر برای نویسنده (شخصیت اصلی) بیان می‌کند: «إنا نلتقط مناظرنا حيث نشاء ثم نلصقها فيما بعد حيث نشاء من الشريط...» (*همان*: ٤٣) نویسنده این نظر را دور از واقعیت می‌خواند: «ولكن هذا مخالف للحقيقة» و مخاطبش در پاسخ، مفهوم حقیقت جغرافیایی را از حقیقت هنری تفکیک می‌کند: «هذا بالطبع مخالف للحقيقة الجغرافية إذا شئت، و نحن فيما أظن فنانون لا مهندسو مساحة، و كل ما يعنينا هي الحقيقة الفنية.» و وقتی نویسنده به این مرزبندی‌های حقیقت می‌رسد در یک واگویه، نظر خود و نیز نظر راوی را در حالتی درهم پیچیده بیان می‌کند: «صدق هذا الرجل... إن الحقيقة الفنية هي وحدها التي يجب أن

www.SID.ir

تعنی الفنان... و هذه الحقيقة كل قوامها تخير الصور و تنسيقاً يؤدي إلى ظهور المخلوق الفني الكامل، ذي الطابع الفريد و الشخصية المستقلة و الروح الجديد... و لا يهم بعد ذلك كيف جمعت العناصر... و خطرت لبالي عند ذاك كلمة "موليير" إذ اتهموه بجمع مواد أكثر قصصه ممن سبقوه أو عناصروه من قصاصين، لقد أقر بذلك... لكنه قال إني آخذ ما ينفعني حيثما وجدته». (*همان*: ٤٥) چنانچه ملاحظه کردید، در آغاز تک‌گویی، شخصیت با تأیید نظر کارگردان، نظر خویش را همسو با نظر وی بیان می‌کند؛ اما گویی در ادامه، راوی وارد ماجرا می‌شود و افکار و نظریاتش را بازگو می‌کند، سپس سخن کارگردان در ذهن شخصیت واگویه می‌شود و در پایان، گویی سخن راوی (نویسنده‌ی کتاب) است که بر زبان ذهن شخصیت جاری می‌شود و عنان سخن را در دست می‌گیرد؛ گرچه به‌راستی نمی‌توان مرز بین نظر راوی و شخصیت داستان را مشخص کرد.

۵-۲-۲. نبودن مخاطب

یکی از خصوصیات بارز تک‌گویی، نداشتن مخاطب است؛ بدین معنی که کسی مخاطب گوینده نیست، درست مانند حرف‌زدن بچه‌های کوچک که وقتی با خودشان بازی می‌کنند، حرف می‌زنند ولی مخاطبی ندارند؛ به‌عبارت دیگر، انتظار ندارند که کسی به آن‌ها توجه کند و یا جواب‌شان را بدهد؛ البته در شیوه‌ی تک‌گویی درونی برخلاف بچه‌ها، صحبت به زبان نمی‌آید، بلکه در ذهن شخصیت‌های داستان جاری است. (میرصادقی، ۱۳۸۵: ٤١١) مانند وقتی که راننده‌ی شخصیت اصلی رمان با سرعتی سرسام‌آور، وی را به مقصد می‌رساند و سپس بدون این‌که نظرش را درباره‌ی مسیر حرکت جویا شود، با همان سرعت، او را برمی‌گرداند، شخصیت در اعتراض به این همه عجله و شتاب در یک واگویه با خود چنین می‌گوید:

« فأنا ابغض السرعة... إنها تمنعني من التفكير... و لطالما أكدت له أني لست متعجلاً شيئا... و لا شيء في الوجود يستعجلني... فأنا عدو الزمن و الوقت، و لم أحمل ساعة قط... فالوقت عندي ليس من ذهب بل من تراب كأجسامنا... ». (الحكيم، ۲۰۰۷: ۹۳)

از این تک‌گویی شخصیت داستان، برمی‌آید که کسی مخاطب وی نیست و یا برای کسی درد دل نمی‌کند، بلکه از سرعت راننده در رساندن وی به مقصد، دلزده می شود و در ذهن خود نظرش را درباره‌ی سرعت بیان می‌کند.

به این تک‌گویی شخصیت نیز توجه کنید: «أنا أعيش منفرداً بلاأصدقاء، لا أرى إلا أحداً إلا

www.SID.ir

لماماً، للتحدث قليلاً في شئون الأدب أو الفكر أو الفن... أناس من أهل مهنتي... تقضي الضرورة بأن ألقاهم... أما أكثر أيامي فأنا بعيد عن المجتمع، لا أسال عن أحد و لا يسأل أحد عنّي... لأنّي لا أملي صفة من تلي الصفات التّي تجذب الناس إليَّ أو تغريهم بصحبتي». (*همان*: ١٠٦) خواننده‌ی داستان از این گفت‌وگوی شخصیت با خود، که بر زبان ذهن وی بی‌آن‌که در پی مخاطبی باشد، رانده شده است، درمی‌یابد که وی فردی تنهاست و از تنهایی خویش به ستوه آمده است؛ در حالی‌که از اجتماع، گریزان است و کسی از وی سراغی نمی‌گیرد و وی نیز در پی کسی نیست و هرگز به‌دنبال کسب صفاتی نیست که دیگران را به‌سوی خود جذب کند.

۵-۲-۳. راهیابی به ذهن قهرمان/ راوی

درحقیقت، تک‌گویی درونی، روشی است که خواننده با آن به‌طور مستقیم به درون زندگی شخصیت راه می‌یابد، بی آن‌که توصیف یا اظهار نظر نویسنده در این کار، مداخله کند؛ بنابراین بیانگر اندیشه‌هاست و اندیشه را همان‌گونه درمی‌یابد که بر ذهن راه می‌یابد. (ایدل، ١٣٦٧: ٧٢) در مثال زیر، شکل تک‌گویی از سوی راوی، نظر و اندیشه‌ی وی را درباره‌ی روستا و روستایی مشخص می‌سازد؛ به عبارتی دیگر، با تک‌گویی شخصیت ماجرا می‌توان به درون ذهن وی نفوذ کرد بدون آن‌که راوی در این کار، مداخله کرده باشد و به توصیف این ویژگی‌ها برای شخصیت ماجرا بپردازد. «فإني كرهت و أكره مظاهر الريف القبيحة و حياة الفلاحين القذرة». (الحكيم، ٢٠٠٧: ٣٧) شخصیت، فردی است که روستا، کشاورزان و زندگی روستایی را دوست ندارد و ارزشی برای آن‌ها قایل نیست... . بنابراین با این تک‌گویی درونی با خود، که افکار و عقایدش را درباره‌ی روستا و زندگی روستایی بر زبان ذهن جاری می‌سازد، خواننده پی می‌برد که شخصیت مذکور روستا و زندگی روستایی را زشت و از مظاهر آلودگی می‌داند.

همچنین از تک‌گویی وی در صفحه‌ی ۲۸ دیدگاهش را درباره‌ی مال و ثروت درمی‌یابیم: «و عندئذ شعرت بسلطان المال... و أدركت أن المال قديرا إحيانا على تقرير مصير الأشياء... حتى في مسائل الأدب و الفكر و الفن... .» (*همان*، ٢٨) پس مخاطب با خواندن تک‌گویی‌های این شخصیت درمی‌یابد که وی برای پول و ثروت، ارزش زیادی قایل است به‌طوری که عقیده دارد که گاهی این ثروت می‌تواند نظرش را در مورد خیلی چیزهای دیگر تغییر دهد.

www.SID.ir

۵-۲-٤. تداعی معانی

در این تک‌گویی، قهرمان یا راوی، با اندک بهانه‌ای به عرصه‌ی معانی جدید وارد می‌شود؛ یعنی اندیشه‌ها و احساسات به‌صورت پیاپی، یک‌دیگر را تداعی می‌کنند. (معین‌الدینی، ۱۳۸۷: ۱٤۳) در تداعی معانی، ما برخورد کلمات، عبارات و تصاویر را براساس روح «مشابهت» آن‌ها بررسی می‌کنیم یا براساس روح «مغایرت» آن‌ها؛ یعنی کلمات و عبارات که در یک اثر ادبی به‌کار می‌روند، یا شبیه یکدیگر هستند، یا مجاور هم و درواقع مکمل هم و یا مخالف هم هستند. (براهینی، ۱۳۷۵: ۳۲٤) چنان‌چه در صفحه‌ی ٤۹، شخصیت اصلی داستان با دیدن دو چشم سبز دستیار کارگردان، به یاد دو چشم گربه می‌افتد؛ یعنی دیدن دو چشم سبز برای او تداعی‌کننده‌ی دو چشم گربه است: «فظهرت عيناها الخضراوان جميلتين برافتين في ذلي الليل كأنهما عينا القطط...». (الحكيم، ۲۰۰۷: ٤۹) ملاحظه کردید که این تداعی براساس مشابهت دو مورد، صورت گرفته است؛ شخصیت عمدتاً چشمان گربه را به رنگ سبز دیده است، لذا با دیدن این رنگ در چشم زنی با تداعی این شباهت به یاد سبزی چشمان گربه می‌افتد. همچنین در صفحه‌ی ۱۷ کتاب، سکوت و سکون کره الاغ، تداعی‌کننده‌ی سکوت و تفکر فیلسوف و زاهد متفکر در ذهن شخصیت است و اظهار می‌دارد که این حیوان، همانند زاهدی گوشه‌نشین می‌اندیشد.

فإذا هو جامد لا يتحرك، و اذا عيناه تنظران إلى فنجان في غير اكتراث... كما تنظر عين الزاهد إلى لذات الحياة... . (*همان*، ۱۷) و وقتی که کره الاغ در مقابل آینه‌ای می‌ایستد، شخصیت با خود چنین می‌گوید:

«شأن أكثر الفلاسفة!... يبحثون عن أنفسهم في كل مرآة و لا يعيرون الجميلات التفاتاً». (*همان*، ۲۱) ملاحظه می‌کنید که الحکیم، به شیوه‌ی تداعی معانی، اندیشه‌ها و افکار گوناگون را بیان می‌کند؛ یعنی افکار او با دیدن این صحنه‌ها بر محور موضوعاتی می‌گردد که در گذشته برای فلاسفه و زاهدان وجود داشته است و اظهار می‌دارد که آنان نیز سکوت، زهد و گوشه‌نشینی را به بهره‌گیری از لذات زندگی، ترجیح می‌دادند.

البته تداعی معانی، نزد اشخاص مختلف به‌دلیل تجربه‌ها، خاطرات و ادراک ناهمگون، متفاوت است. رؤیت قرص ماه برای کسی می‌تواند یادآور تجربه‌ی خاصی شود که او در یک شب مهتابی داشته، مثلاً وقتی کوره‌راهی را برای رفتن به بالین مادر محتضرش در دهکده طی کرده است. بعدها به محض دیدن قرص ماه، تمامی آن خاطرات و حوادث به‌طور زنجیره‌ای یا

www.SID.ir

هم‌زمان در خاطرش جان می‌گیرند. (طحان، ۱۳۸۸: ۱۰۷) مثل نمونه‌ی زیر:

«قد خدر أعصابي بتلك الأوراق التي جعل يخرجها من الكيس على ملإ أمام عيني كما يخرج الحاوي الماهر، من كيسه تلك التعاويذ التي يخدر بها أعصاب الثعابين.» (الحكيم، ۲۰۰۷: ۳۳) در اینجا پول‌هایی که از کیسه خارج می‌شود، برای شخصیت، تداعی‌کننده‌ی کار مارگیری است که از کیسه‌اش حرزهایش را خارج می‌کند تا به‌وسیله‌ی آن اعصاب مارها را بی‌حس کند و آن‌ها را مسحور کند، لذا می‌گوید همان‌طور که مارها مسحور تعویذهای مارگیر می‌شوند، من نیز با خارج‌شدن پول از کیسه، مسحور آن می‌شوم. دقت کنید که این مسئله، برای شخصیت این‌گونه تداعی می‌شود؛ ولی می‌تواند برای دیگران این معنا را ندهد و این، به تجربیات و خاطرات و ادراک هر فرد برمی‌گردد؛ زیرا در تداعی معانی، مجاورت دو چیز باید ذهنی باشد؛ یعنی ذهن، آن را ادراک کرده باشد تا تداعی ممکن شود. (سیاسی، ۱۹۷۶م، ۱۷۷) در مثال فوق، اگر کسی شباهت بین خارج‌کردن پول از کیسه را با خارج‌کردن مار از کیسه درنیابد، تداعی صورت نمی‌گیرد.

نتیجه

حمار الحکیم رمانی ساخت‌مند است که درحقیقت، تمامی قسمت‌های آن به‌طور منطقی و منظم در جای خود قرار گرفته‌اند. توفیق الحکیم سعی کرد در این رمان، همانند اکثر کتاب‌ها و نمایش‌نامه‌هایش نقش نویسنده را کم‌رنگ کند و به بیان ماجرا از زاویه دیدهای متفاوت بپردازد و آن را در اختیار شخصیت اصلی ماجرا، که اتفاقاً او نیز در این اثر نویسنده‌ی مشهور مصری است، قرار دهد.

بدین طریق، تحلیل را به‌عهده‌ی خواننده گذاشت تا از طریق تک‌گویی درونی با شیوه‌های گوناگونش شخصیت‌ها و ذهنیات آن‌ها را به داوری بنشیند. البته با بررسی دقیق این رمان می‌توان دریافت که در صفحات زیادی از این اثر نیز، از تک‌گویی مستقیمِ روشن بیشتر استفاده شده است و این مسئله، امکان دخالت کامل را از خواننده سلب کرده است. جابه‌جاشدن مکرر صحنه‌ها در ذهن شخصیت، بدون توالی و ترتیب زمانی و نیز آمیختن این جابه‌جایی‌ها و فرآیندهای ذهنی پیچیده‌ی او موجب شده که قسمت‌هایی از رمان، آشفته به‌نظر برسد. البته باید در نظر داشت که این آشفتگی‌های ظاهری درحقیقت، نتیجه‌ی استفاده‌ی توفیق الحکیم از تکنیک‌های متفاوت و گنجاندن آن‌ها به‌صورت متراکم در فضایی محدود است. ذکر این نکته

www.SID.ir

ضروری است که هریک از تک‌گویی‌ها، سوای آن‌که بخشی از چهره‌ی قهرمان داستان را به تصویر می‌کشد، در عین‌حال، ترسیم شخصیت‌های دیگر داستان را نیز در پی دارد؛ از این‌رو:

- احاطه‌ی مخاطب بر این روش‌ها، بر فهم و لذت‌بردن از خواندن این اثر ادبی مؤثر است.
- استفاده از تک‌گویی درونی در این رمان، بستر مناسبی را برای تعمق و ژرف‌نگری در ماهیت شخصیت‌های داستان فراهم کرده است.
- در این اثر نیز همانند اکثر داستان‌هایی که به این سبک نگاشته می‌شوند، بیشتر قسمت‌های متن به شیوه‌ی اول شخص، نوشته شده است تا مجالی برای تک‌گویی شخصیت‌ها فراهم شود.
- دنیای شخصیت و اشیای پیرامونش، از نگاه او توصیف می‌شوند.
- توفیق در این رمان، گفت‌وگوی درونی را ابزاری برای بیان اندیشه‌ی راوی قرار داده است تا از طریق آن و بدون دخالت مستقیم نویسنده‌ی داستان، افکار، عقاید و احساساتش را به مخاطب منتقل کند.

منابع

۱. آلوت، میریام، ***رمان به روایت رمان‌نویسان***، ترجمه‌ی علی‌محمد حق‌شناس، تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳٦۸.

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

۳. ایدل، له اون، ***قصه‌ی روان‌شناختی نو***، ترجمه‌ی ناهید سرمد، تهران: نشر شباویز، چاپ اول، ۱۳٦۷.

٤. ایرانی، ناصر، **هنر رمان**، تهران، نشر آبانگاه، ۱۳۸۰.

۵. باختین، میخائیل، ***تخیل مکالمه***، ترجمه‌ی رویا پورآذر، تهران: نشر نی، چاپ اول، ۱۳۸۷.

٦. براهینی، رضا، ***بحران نقد ادبی در رساله‌ی حافظ***، تهران: نشر ویستار، ۱۳۷۵.

۷. بیات، حسین، ***داستان‌نویسی جریان سیال ذهن***، چاپ اول، تهران: نشر علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷.

۸. حافظ، علامحمد، ***الحوار عند توفیق الحکیم***، مجلة المسرح، رقم ۲، ۱۳۸۹.

۹. حرّی، ابوالفضل، وجوه بازنمایی گفتمان روایی، نشریه‌ی پژوهش ادبیات معاصر جهان، ش٦۱، ص۲۵– ٤۰.

۱۰. الحکیم، توفیق، ***حمار الحکیم***، قاهره، دارالشروق، ط الثانیة، ۲۰۰۷.

Archive of SID
www.SID.ir

۱۱. خزائل، حسن، ***فرهنگ ادبیات جهان***، ج۱، تهران: نشر کلبه، چاپ اول، ۱۳۸٤.

۱۲. داد، سیما، ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، تهران: نشر مروارید، چاپ اول، ۱۳۷۵.

۱۳. دادخواه، حسن و سلیمی، فاطمه، ***انسان‌گرایی در نمایش‌نامه‌های توفیق الحکیم***، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی فردوسی مشهد، شماره‌ی ۱٦۰، ص ۱۷۵– ۱۹۷، ۱۳۸۷.

۱٤. رادفر، ابوالقاسم، ***فرهنگ‌واره*** (داستان و نمایش)، تهران نشر اطلاعات، چاپ اول، ۱۳٦٦.

۱۵. رحیمی خوبگانی، محمد؛ گلی، فاطمه؛ زرکوب منصوره، ***داستان «ابلیس یتنصر» توفیق حکیم از منظر ساختگرایانه «بارت»***، دو فصلنامه‌ی علمی پژوهشی نقد ادب معاصر عربی یزد، سال دوم، شماره‌ی سوم، ۱۳۹۱.

۱٦. سیدحسینی، رضا، ***مکتب‌های ادبی***، ج ۲، تهران: نشر آگاه، چاپ دوازدهم، ۱۳۸٤.

۱۷. شمیسا، سیروس، ***انواع ادبی***، تهران: نشر فردوس، چاپ دهم، ۱۳۸۳.

۱۸. طاهری، محمد و سپهری، حسین، **بررسی شیوه‌های به‌کارگیری جریان سیال ذهن در رمان سنگ صبور** اثر صادق چوبک، مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز، سال سوم، شماره‌ی ۲، ۱۳۹۰.

۱۹. طحان، احمد، فصل‌نامه‌ی پژوهش‌های ادبی، ***تداعی معانی در شعر حافظ***، سال هفتم، شماره‌ی ۲٦،۱۳۸۸، ص۱۰۱–۱۳۰.

۲۰. فلکی، محمود، ***روایت داستان***، تهران: نشر بازتاب نگار، چاپ اول، ۱۳۸۲.

۲۱. قندیل‌زاده، نرگس، ***توفیق الحکیم*** (زندگی و آثار) مجله‌ی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره‌ی ٤، ص۹۱– ۱۱٤، ۱۳۸٤.

۲۲. ***گفتار در ادبیات داستانی***، به تاریخ ۹۱/٦/۵ بازیابی از:www.magiran.com

۲۳. محمودی، علی‌رضا، ***شیوه‌های شکل‌شناسی***، نشریه‌ی عصر پنج‌شنبه، نمایه‌ی نشریه، شماره‌ی ۲۱و ۲۲، ص ۵۷– ٦۲، ۱۳۷۹.

۲٤. مستور، مصطفی، ***مبانی داستان کوتاه***، تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۹.

۲۵. معین‌الدینی، فاطمه، ***گونه‌های تک‌گویی در مثنوی***، فصل‌نامه‌ی پژوهش‌های ادبی، سال پنجم، شماره‌ی ۲۱، ص ۱۳۳– ۱۵٦، ۱۳۸۷.

۲٦. مقبولی، وحید، ***درنگی بر دیدگاه جریان سیال ذهن در داستان‌نویسی امروز***، نشریه‌ی اطلاعات، ۲٤ /۸۳/٤، ۱۳۸۲.

Archive of SID
www.SID.ir

۲۷. میرزایی، فرامرز؛ رئیسی، سمانه، ***گفتگوی حکیمانه در نمایشنامه‌ی پیگمالیون توفیق حکیم***، دوفصلنامه‌ی پژوهش نامه زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد، سال اول، شماره‌ی اول: پاییز و زمستان، ۱۳۸۹.

۲۸. میرصادقی، جمال و میمنت، ***واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی***، تهران: نشر کتاب ممتاز، چاپ اول، ۱۳۷۷.

۲۹. میرصادقی، جمال، ***عناصر داستان***، تهران: نشر سخن، چاپ پنجم، ۱۳۸۵.

۳۰. .....، ***ادبیات داستانی***، چاپ چهارم، تهران: نشر سخن، ۱۳۸۲.

۳۱. .....، ***راهنمای داستان‌نویسی***، چاپ اول، تهران: نشر سخن، ۱۳۸۷.

۳۲. یوسفی، حسین و خرمیان، فاطمه، ***جلوه‌های مکالمه‌گرایی در "اهل الکهف" اثر توفیق الحکیم***، مجله‌ی (علمی و پژوهشی) انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره‌ی ۲۳: صص۹۹– ۱۲۳، ۱۳۹۱.

Archive of SID

www.SID.ir

دراسة توظيف أنماط المونولوج الداخلي في تقدمِ سردِ رواية «حمار الحكيم» لتوفيق الحكيم

حسن كودرزي لمراسكي[1*]، حسين يوسفي آملي[2]، فاطمة خرميان[3]

١- أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة مازندران

٢- أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة مازندران

٣- ماجستير في اللغة العربية و آدابها بجامعة مازندران

h.goodarzi@umz.ac.ir

ملخّص:

المونولوج الداخلي أسلوب في الحوار ساد في نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين و استرعى انتباه كثير من الأدباء. هذا الأسلوب أحد الأساليب الكلاميّة التي يستخدمها الراوي أو الكاتب لتقدم أحداث القصة حتى يسرد القول الذي يجري في ذهن واحد من أبطال القصة أو البطل الرئيسي لمتلقيه؛ فمن هذا المنطلق ينتقل فحوى ضمير وعي البطل أو لاوعيه إلى المتلقي.

يوظف توفيق الحكيم الكاتب المصري الحديث المونولوج الداخلي في بعض قصصه خاصة"حمار الحكيم " بشكل نشاهد أن الشخصية بين فينة و أخرى يكلّم نفسه في بعض صفحاتها لاسيما بواسطة المونولوجات الصامتة، و من خلال ذلك يتبيّن تيارُ ضمير اللاوعي كما يجري في ذهن الشخصية- دون تدخل الكاتب-؛ تتم هذه الأمور بصورة حقيقية و صادقة بحيث لا نجد ضعفا بنيويا.

يدرس هذا المقال أحد الألوان المنوعة للخطاب في رواية "حمار الحكيم "من وجهة نظر المونولوج الداخلي و يعالج كيفيةَ تطبيق المونولوج الداخلي و تكوين أنواعه. تأتي أهمية المونولوج الداخلي في توصيفه عالمَ الشخصيات و الأشياء الموجودة في ذهن بطل القصة و يُصرح بأن الكاتب قد استخدم الألوانَ المختلفة منه بوصفه آليات للإعراب عن آراء و الأفكار الداخلية فى ذهن الشخصية الأصلية.

الكلماتالرئيسية: توفيق الحكيم، الحوار، المونولوج الداخلي، حمار الحكيم.

www.SID.ir

Archive of SID

Investigating the Ways of Employing Internal Dialect in Directing the narrative of Novel "Himar Al-Hakim" of Towfiq Al-Hakim

H. Godarzi Lemraski[1*], H. Yosefi Amoli[2], F. Khorramian[3]

1- Assisstant prof. of Arabic Language and Literature, University of Mazandaran, Iran
2- Associate prof. of Arabic Language and Literature, University of Mazandaran, Iran
3- M.A. student, Dept. of Arabic Language and Literature, University of Mazandaran, Iran

h.goodarzi@umz.ac.ir

Abstract:

Inner monologue is a way of dialogue that has become common since the late Nineteenth and early Twentieth centuries in fiction and attracted the attention of most literary figures to it. It is one of the ways of saying by wich the narrator - Author - takes advantage of it to further his own stories and adventures that are in the heroes' mind, or the major hero is going to tell the readers so that the content of the heroe's conscious or unconscious is thereby transfered to the reader.

Towfiq al-Hakim, popular Egyptian author and contemporary in the monologue of some of his stories and novels including the "Himar al-Hakim" goes on a such way that in several pages of plot, he talks with the characters especially with monologues, and not by language and during the course of the subconscious mind, as it occurs in the character's mind without the author's interference; this is so true and honest that does not produce a structural weakness.

This article tries to study on a representation of colorful aspects of discourse in the novel "Himar al-Hakim" from the perspective of inner monologue. It further explains how to use it and analyze the formation of interior monologue, and describes the world of characters and the surroundings that there are in his minds. It is concluded that the author has employed different methods for describing the inner thoughts and minds of the story character.

Keywords: Tawfiq Alhakim, Dialogue, Internal monologue, Himar Al-Hakim.

Archive of SID

www.SID.ir