

دو فصلنامه تخصصی مولوی پژوهی

سال ششم، شماره چهاردهم

پاییز و زمستان ۱۳۹۱

صص ۸۹-۱۲۱

گفتمان روایی در غزلیات شمس

(شیوه‌های روایت از تک‌گویی درونی تا جریان سیال ذهن)

دکتر ناصر علیزاده خیاط**

سمیه اسدی***

چکیده

«بوطیقای سوررئال» در غزلیات شمس، نمایان‌گر دنیای درون و ناخودآگاه مولانا است که به واسطه‌ی عناصری چون «فضاسازی» و شگردهای خاص روایی، مانند «جریان سیال ذهن» و انواع «تک‌گویی» شکل گرفته است. در این میان، آن چه اهمیت دارد، تشخیص و تحلیل وجوه اشتراک و افتراق این شیوه‌های روایت است؛ زیرا تک‌گویی‌های درونی، تداعی آزاد و صناعت جریان سیال ذهن، شگردهایی هستند که شباهت و هم‌پوشانی معنایی فراوان میان آن‌ها، سبب شده که اغلب، به جای هم به کار روند و گاه تمامی آن‌ها، ذیل یک عنوان و در یک معنا مطرح شوند؛ در حالی که علی‌رغم اشتراکات و شباهت‌های زیاد، هر یک، شگرد و شیوه‌ای خاص از روایت محسوب می‌شوند. این مقاله، بررسی انواع «تک‌گویی درونی» در کنار شگرد «جریان سیال ذهن» و بیان مرز میان این دو روش روایی در غزلیات مولانا پرداخته است.

کلید واژه‌ها: تداعی آزاد، تک‌گویی درونی، جریان سیال ذهن، سوررئالیسم،

غزلیات شمس

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۰۴/۰ تاریخ پذیرش: ۹۲/۰۸/۲۹

dr.alizadeh۶@yahoo.com

** استاد دانشگاه شهید مدنی

asadi_somayeh۶@yahoo.com

*** دانشجوی دکترای دانشگاه شهیدمدنی آذربایجان

مقدمه

تصاویر سوررئالیستی، غالباً دارای ویژگی‌های مشترک و خاصی هستند که آن‌ها را از دیگر آثار، متفاوت و متمایز می‌سازد. از آن جایی که در چنین اثری، عنصر «زمینه‌سازی» جای خود را به «فضاسازی» می‌دهد؛ می‌توان فضای رویایی و خیالی یک اثر سوررئالیستی را بارزترین ویژگی آن دانست.

فضای اصلی در سوررئالیسم، ناخودآگاه است. آن چه در این آثار نمود دارد، بخش ناخودآگاه و خیالی ذهن است که در دنیایی خواب‌آلود و رویاگونه و تحت تأثیر جذب و جنون، مصور می‌شود. سوررئالیسم، نمایان‌گر لحظات روانی و جنون حاصل از عشق و جذب است که به صورتی خودکار و در فضایی خلسه‌گون، به تصویر کشیده می‌شود؛ به این معنا که در فضای سوررئالیستی، نظم تعریف شده در صورت‌های دیگر ارائه تصویر، به هم می‌ریزد و سیلان ذهن، همواره فراز و فرودهایی را رقم می‌زند که مخاطب را در دالان‌های تو در توی مه‌آلود و فراواقعی، سرگردان می‌سازد. جریان سیال ذهن، جزئی جدایی‌ناپذیر از تصاویر سوررئالیستی است که فضای وهم‌آلود این چنین آثاری را موجب می‌شود.

از سوی دیگر، تک‌گویی‌های درونی و سخن گفتن گوینده یا شخصیت اثر با خود، نیز شیوه‌ای روایی است که به تبع خاصیت رویایی و خلسه‌وار دنیای سوررئالیستی، در بسیاری از مواضع، مورد استفاده قرار می‌گیرد. بی‌شک، آن هنگام که انسان در فضایی جنون‌زده و سر مست از عشق و جذب قرار می‌گیرد، دیگر، زبان جسم، قاصر از بیان است و آن چه به سخن درمی‌آید، زبان روح و ناخودآگاه اوست که گویی بی‌هیچ قید و ملاحظه‌ای جولان می‌دهد و از خود به همه و از همه به خود می‌رسد. در چنین حالاتی، گفتگوهای مستمر و جا به جا گوینده اثر با خود، شیوه‌ای است که البته با ساختار و فضای سوررئالیستی بسیار

زیبا و متناسب، گره می‌خورد و خود نیز به نوعی به جریان‌های سیال ذهن، کمک می‌کند. اما این بدان معنا نیست که شیوه «تک‌گویی درونی»، به عنوان یکی از شیوه‌های روایت، همان «جریان سیال ذهن» است؛ بلکه باید به عنوان روشی خاص و مستقل از دیگر شیوه‌ها بررسی شود تا موارد افتراق و اشتراک آن با روش‌ها و عناصر هم‌ردیف خود مشخص گردد.

فضای جنون‌زده و خلسه‌وار و رویایی که در سوررئال یاد شد، در شعر-که زبان گویای احساس و درون است- نمودی دوچندان پیدا می‌کند. خاصه، زمانی که شاعر، خود را از بند عقل و قیل و قال رها می‌سازد و پای‌کوبان و دست‌افشان و سرمست از عشق، زبان می‌گشاید و تلاطم دریای ناخودآگاه و نیمه آگاه روح خود را در ظرف واژگان و کلمات می‌ریزد. «سوررئالیسم معتقد است که عشق، امکان بیشتری برای تجاوز از اشکال سه‌گانه هستی (جنون، رویا، نگارش) فراهم می‌کند، در عشق، آفریده با حقیقت خود روبه‌رو می‌شود و از همهٔ هنجارها آزاد می‌شود و به بالا می‌رود... عشق، در سوررئالیسم مبنای فعالیت است؛ امکان آزادی توهمات را فراهم می‌کند و از این حیث، بندهایی را که اجتماع با تکیه بر ارزش‌های غیرحقیقی الزام می‌کند، در هم می‌شکند؛ انقلابی است و جنبهٔ عصیان‌گرایانه دارد» (ادونیس، ۱۳۸۵: ۱۳۴). مولانا نمایندهٔ بی‌چون و چرای چنین عشقی در گسترهٔ ادب فارسی و در دنیای وسیع غزل است. دیوان شمس، شرح سرمستی‌های مولانا است که از وجد و سماع تا درد و فراق او را در برمی‌گیرد و در نهایت زیبایی، تمام حالات وی را به صورت محسوس و پویا به نمایش می‌گذارد. مولانا در غزل‌های شورانگیز، جوش و خروش عاشقانهٔ خود را هویدا ساخته و هدف والای خود را در وصال حق و درک وجود مطلق از طریق دل، به تصویر کشیده است. «وی ادعای شاعری ندارد و از شعر گفتن، سود و بهره‌ای نمی‌جوید؛ شعر نمی‌گوید تا شعری گفته باشد، بی‌قراری روح و شرح مکاشفات

و سرشار شدن‌های پیاپی‌اش از سرچشمه‌های عالم خیال- بی‌آن که او خواسته باشد- بر زبانش به شیوه‌ای -که شعر می‌نامد- جاری می‌شود؛ شعر او جوششی است؛ هدیه‌ خداست؛ چرا که حاصل سماع روح، در لطیف‌ترین و سبک‌ترین حالات اوج، و پرواز به عالم برتر و به سوی مبدأ متعالی است. غزلیات مولانا حاصل و ثمرهٔ چنین فضایی است. در مواجهه با این اشعار، ما با شاعری به شیوهٔ معمول سر و کار نداریم. اشعار وی به لحاظ حس و حال و شور و هیجان، در تمام طول تاریخ شعر فارسی، بی‌بدیل و منحصر به فرد هستند. اشعاری که به درستی و راستی، همراه و هم‌گام با ضرباهنگ درونی سرایندهٔ آن شکل گرفته‌اند. بی‌آن که شاعرش در قید لفظ و زبان خاصی مانده باشد. غزلیات مولانا از جان و آن ویژه مولوی وار برخوردارند و درک و دریافت آن این غزلیات جز با همراهی و شرکت در تجربهٔ درونی شاعر، به دست نمی‌آید» (شریفی، ۱۳۸۶: ۱۸).

بر ده ویران نبود عشر زمین کوچ و قلان مست و خرابم، مطلب در سختم نقد و خطا

(مولانا، ۱۳۸۵، ج ۱: ۳۸)

بنابراین، فهم و دریافت غزلیات و مضمون و مفهوم اصلی آن، تنها با مدد از اصول زبان‌شناختی و وزن عروضی و قوانین شعری، امکان‌پذیر نیست؛ چرا که وی به هنگام سرودن این اشعار از هوشیاری و منطق حساب‌گرایانه‌ی انسان‌ها و شاعران معمولی، به دور بوده است. نه برای ریتم و نوع بیان و ترکیبات و تخیلش حساب و کتاب و منطق شعری زمانهٔ خود را به کار نمی‌گرفت. قدر مسلم این است که اکثر اشعار دیوان کبیرش را در اوج هیجان‌ات روحی، سماع‌های آنی، حال‌ها و جذبه‌های ناگهانی سروده است:

اگر عطار عاشق بود، سنایی شاه و فایق بود نه اینم من نه آنم من، که گم کردم سر و پا را

(مولانا، ۱۳۸۵، ج ۱: ۶۱)

هدف غایی و منظور نهایی در این تحقیق، بررسی فضای وهم‌آلود غزلیات در سایه عناصر روایت‌گر «جریان سیال ذهن» و «تک‌گویی درونی است که این، اساسی‌ترین اجزای سازنده فضای سوررئالیسم هستند. از آن‌جا که اغلب فرهنگ‌ها این دو عبارت را به شیوه‌ای تفسیر و شرح کرده‌اند که گویی یک عبارت و صنعت هستند، مشخص ساختن وجوه افتراق این دو روش روایت-که مرز مشترک معنایی عمیقی با هم دارند- محور نگارش این پژوهش است.

پیشینه بحث

ساختار داستانی غزلیات مولانا، زبان و شیوه خاص او در بیان و روایت این داستان‌ها، از جمله ویژگی‌های (غزلیات شمس) است که در سال‌های اخیر مورد عنایت محققان و بزرگان عرصه پژوهش قرار گرفته است. آثاری چون «در سایه آفتاب» از تقی پورنامداریان، «بررسی و تحلیل سبک شخصی مولانا در غزلیات شمس» اثر علی حسین‌پور چافی، «تصویرگری در غزلیات شمس» نوشته حسین فاطمی، «سیب باغ جان» از مریم جهان‌تیغ و «بوطیقای قصه در غزلیات شمس» تألیف علی گراوند نمونه‌هایی از پژوهش‌های انجام گرفته هستند که هر یک با شیوه‌ای خاص به دنیای غزلیات شمس ورود کرده‌اند. در باب موضوع مورد بحث (شگردهای روایت) احمدرضا منصوروی مقاله‌ای با عنوان «رد پای روایت در غزلیات شمس» نوشته‌اند. در این مقاله، نویسنده با نگاهی ساختارگرایانه به غزل روایی، غزلیات را بر اساس دیدگاه‌های کلی روایت‌شناسان بررسی کرده است و انگیزه‌ها و عوامل سرایش و پیدایش غزل روایی مولانا را در دو حوزه درون متنی و برون متنی مورد تحلیل قرار داده است و چنین بیان داشته که غزل روایی مولانا، بنا بر شیوه روایت و شگرد راوی به ساختارهای کلی «توصیف، گفتگو و غزل-داستان» تقسیم می‌شود و در نهایت با توضیح این شیوه‌ها در کنار

نظریات روایت‌شناسان بزرگ جهان، چنین نتیجه می‌گیرد که «اوج و تعالی غزل روایی عرفانی و تمثیلی در دیوان شمس است و تشخیص، تمثیل، تعلیم و گفتگو از ستون‌های عنصر روایت در این غزلیات هستند». (دانشگر، ۱۳۹۰: ۴۸۵) اما در هیچ یک از مواضع مقاله به شیوه‌های خاص روایت، چنان که مورد نظر ما بوده، نپرداخته‌اند. رحیم کوشش، نیز در مقاله‌ای با عنوان «غزل - داستان‌های دیوان شمس» به بررسی انواع غزل - داستان‌ها در غزلیات پرداخته است. نویسنده ابتدا اقسام غزل - داستان‌ها را که تلمیح، تمثیل و فابل از جمله آن‌هاست، برمی‌شمرد و در ادامه به بیان عناصر داستان در آن‌ها می‌پردازد که متأسفانه در این بخش تنها به ذکر اشاره‌وار از زمان و مکان، شخصیت و گفتگو بسنده می‌کند و در نهایت به موضوع مآخذ، محتوا و درون‌مایه غزل - داستان‌ها می‌پردازد. بنابراین و پیرو جستجوهای مستمر دریافتیم که هیچ یک از پژوهش‌های انجام شده در باب غزلیات شمس، دست‌کم به صورت مستقیم و مجزا به مقوله گفتمان روایی، شیوه‌ها و شگردهای آن نپرداخته و اگر هم مطلبی مطرح شده اشاره‌ای ضمنی بوده است.

تعریف مسأله

تعریف و توضیح‌های مطرح شده در باب شیوه‌های مختلف گفتمان روایی، مرزهای مشترکی با یکدیگر دارند. به نحوی که با دیگر شیوه‌های روایت‌گری، از جمله روایت‌گری جریان سیال ذهن و شگردهای آن، قرابت و گاه تناظر تک به تک می‌یابند. شگردهای شیوه گفتمان روایی عبارتند از: حدیث نفس، واگویی، تک‌گویی نمایشی و انواع آن، تک‌گویی مستقیم روشن و غیر مستقیم. با توجه به این مسأله، محور اصلی این پژوهش، بررسی مرز میان دو عنصر «جریان سیال ذهن» و «تک‌گویی» در فضای سوررئالیستی غزلیات مولانا است که بر پایه تحلیل

عنصر فضا سازی و بررسی و تحلیل تصاویری - که منتج به ایجاد چنین فضایی می‌شوند - انجام می‌گیرد. این که اساساً دو جریان روایی مذکور (جریان سیال ذهن و تک‌گویی) چگونه در فضای غزلیات نمایان گشته و تا چه اندازه مستقل از هم‌اند و هم چنین موارد اشتراک و تقارن آن‌ها، مهم‌ترین و اصلی‌ترین پرسش این پژوهش است.

هر چند که سوررئالیسم غزلیات مولانا مورد تحقیق و پژوهش قرار گرفته است، اما اغلب دو شیوه روایی تک‌گویی و جریان سیال ذهن به جای هم و گاه به عنوان یک شیوه مطرح شده‌اند، بنابراین مشخص نمودن مرز و شناخت پیوند این دو مقوله، برای فهم بهتر فضای سوررئالیستی، امری ضروری به نظر می‌رسد.

سوررئالیسم و پیوند آن با تو در تویی دنیای ناخودآگاه

سوررئالیسم، مکتب گسترده هنری و ادبی است که بیش‌تر در قلمروهای نقاشی، شعر، مجسمه‌سازی، سینما، تئاتر و در حد کمتری ادبیات داستانی ظهور داشته است. سوررئالیسم را می‌توان ادامه و به عبارتی صورت معقول‌تر و البته فراگیرتر دادائیسیم دانست. و از نظر تاریخی، نهضتی است که در حوالی سال ۱۹۲۰ آغاز شد و عده‌ای از شاعران و نقاشان را به رهبری آندره برتون گرد هم آورد (سیدحسینی، ۱۳۸۹، ج ۲: ۷۸۴).

آندره برتون (۱۸۹۶-۱۹۶۶م) پیشوای سوررئالیسم، نخست از اعضای گروه دادا بود و بنا به سرشت نسل خویش، اهل عصیان بود، ولی از شیوه افراطی دادائیسیم‌ها کناره گرفت و به راهی رفت که به دریای لایتناهی روان آدمی و نهانخانه ناخودآگاه انسان نظر داشت و حقایق جهان را در آن نهانخانه می‌جست. بدین ترتیب، اگر چه سوررئالیسم ادامه و دنباله نهضت دادا به شمار می‌رفت، ولی با توجه به اندیشه‌های آنان که البته منجر به ایجاد اختلاف در دل مکتب

دادائیسیم گردید، در می‌یابیم که سوررئالیست‌ها علیه نیهیلیسم دادا قیام کردند و مخالفت خود را با هرگونه حرکت پوچ و کورکورانه، اعلام نمودند. و این نقطه جدایی و فصل نهضت سوررئالیسم از دادا و شروع آن به عنوان یک نهضت مستقل بود. به بیان دیگر، «در آغاز قرن بیستم دیدگاه تازه‌ای در فرانسه پدیدار شد که نگرش نسبت به تصویر شعری را از بنیاد، دگرگون کرد. آن دیدگاه، زیبایی تصویر شعری را حاصل اجتماع عناصر ناساز می‌داند؛ به این معنی که هر چه عناصر سازنده تصویر هنری، دورتر و ناسازتر باشند، تصویر، خیال‌انگیزتر و زیباتر است. این روش قیامی بود علیه همه نظام‌ها و روش‌های متداول در هنر که تا آن روز، رواج داشت» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۹۷). سوررئالیست‌ها مدعی این بودند که روش آنان، حرکتی برای بیان چیزهایی است که به بیان در نیامده است و نمی‌آیند. به طوری که ریمون کنو (۱۹۰۳-۱۹۶۷م)، یکی از شاعران سوررئالیست فرانسه، می‌گفت: «همیشه خواب گفتن آن چیزی را می‌بینم که هیچ‌گاه در زبان گفته نشده است».

به طور کلی، می‌توان گفت که نهضت سوررئالیسم، مبتنی بر خیال و شهود و رویاست؛ به این معنا که سیطره آن، وجه ناخودآگاه شخصیت بشری است و همواره به بیان دنیایی می‌پردازد که دور از عقل و آگاهی و شناخت و واقعیت است. سوررئالیست، بیان «واقعیت برتر» است نه اینکه فراواقعیت باشد. چنان که دکتر فتوحی در «بلاغت تصویر» بیان می‌کند، «سوررئالیست فراواقعیت نیست، بلکه قیام علیه واقعیت است. فراواقعیت، فراتر رفتن از واقعیت است؛ چنان که سمبولیسم نگاهش را از واقعیت فراتر می‌برد و با اتکا به پدیده‌های واقعی، به فراسوی واقعیت ارجاع می‌دهد و از شیء طبیعی، نمادی اشارت‌گر به فراواقع می‌سازد. ولی تصویر سوررئال اشارت‌گر به چیزی نیست، قلمرو گره‌خوردگی تناقض‌هاست که در آن، مرز میان آمیزش و گسست، روشن نیست. تصویر

سوررئال، آن حالت پرانِ گریزان را ثبت می‌کند و مکنونات ژرفای روان را به نگارش می‌کشد. بنابراین، خود یک «واقعیت برتر» مستقل است که تحلیل منطقی را بر نمی‌تابد» (فتوحی، همان: ۳۰۲). بدین ترتیب اولین مشخصه تصویر سوررئال در مبانی نظری این مکتب، نمود تصویر در قالب یک واقعیت برتر است. و البته، این بدان معنی نیست که سوررئالیسم تنها سعی در ایجاد تصاویر خاص در فضایی رویایی و خیالی داشته باشد؛ چرا که «سوررئالیسم، صرفاً تصویری خیره کننده، جمله‌ای نامعقول یا بافتی رویایی نیست. دغدغه آن در اصل، آزاد کردن تخیل و گسترش دادن تعریف واقعیت است» (بیگزبی، ۱۳۸۶: ۹۶). به موجب همین تعاریف است که می‌توان، بر پیوند میان سوررئالیسم و تصوف و تجربه‌های عرفانی صحه نهاد. آنچه در فضای سوررئال در قالب تصاویر و عبارات برگرفته از تخیل و رویایی و به ظاهر غیر واقع، نمود پیدا می‌کند، همان چیزی است که با نام «شطح» و «شطحیات» در مبانی اندیشه عرفا و متصوفه، شناخته می‌شود. ادونیس در اثر تحقیقی خود، به نقل از سراج، دلالت معنایی شطح را با حرکت، مرتبط می‌کند و می‌گوید: «شطح در لغت عربی، یعنی حرکت و آن حرکت اسرار صاحبان وجد است وقتی وجدشان قوی شود و از وجد خویش، به عبارتی که شنونده آن را غریب می‌داند، تعبیر می‌کند» (ادونیس، ۱۳۸۵: ۱۴۴ و ۱۴۵).

به هر روی، ویژگی‌های سوررئالیسم، به مانند هر مکتب دیگر، گسترده‌تر از آن است که در این مختصر بگنجد و این‌ها نه مجالی برای طرح و نه ضرورتی برای پرداختن تفصیلی آن‌ها وجود دارد. به طور کلی، نمودارترین و مهم‌ترین خصوصیات سوررئالیسم - که می‌توان آن‌ها را در زمره اصلی‌ترین ویژگی‌ها و به عبارتی به عنوان ویژگی‌های کلیدی آن برشمرد، عبارتند از: اول، تاکید بر امر «نگارش خود به خودی» یا «نگارش اتوماتیک» است. دومین ویژگی، تاکید بر

توجه به وجه ناخودآگاه ذهن بشر و بیان آن در نگارش و سوم، اهمیت و حتی اصالت بخشیدن به اوهام و خیالبافی، به ویژه آن هنگام که فارغ از هر گونه قید اخلاقی، عقلانی و یا دینی بیان می‌شوند (نک. زرشناس، ۱۳۸۹، ج ۲: ۱۴۷). به طوری که در آثار سوررئالیستی، نوعی آشفتگی روانی و پریشان‌حوالی و تشّت ذهنی، به صورت مداوم دیده می‌شود؛ محو شدن نسبی «شخصیت» در معنای رئالیستی آن و سایه‌وار و شبح‌گون شدن آن نیز ویژگی خاص سوررئال است (همان: ۱۵۲). و درست، همین جاست که شیوه‌های خاص روایی به کمک خالق اثر آمده و لایه‌های درون و ناخودآگاه او را در قالب بیانات ذهنی شخصیت داستان و یا راوی، به تصویر می‌کشد. تداعی‌های پی در پی ذهن که گوینده را به بیاناتی تو در تو و گاه، نامفهوم وامی‌دارد، و هم چنین سخن گفتن شخصیت (داستان یا شعر) با خود و گاه مخاطبی غایب از صحنه داستان، همگی محصول فضای رازآلودی هستند که به واسطه شیوه‌های خاصی از روایت، مطرح می‌گردند و هر یک شگردی خاص را رقم می‌زنند. صناعاتی چون، «جریان سیال ذهن»، انواع «تک‌گویی‌های درونی» و «تداعی آزاد» از جمله این شگردها به شمار می‌روند که علی‌رغم استقلال ساختاری هر یک، وجوه اشتراک بسیاری میان آن‌ها وجود دارد.

نقش‌ها می‌رست و می‌شد در نهران آن طاق را	...طاق و ایوانی بدیدم شاه ما در وی چو ماه
رنگ رخ‌ها بی‌زبان می‌گفت آن ادواق را	غلبه جان‌ها در آنجا پشت پا بر پشت پا
چون بدیدندی به ناگه ماه خوب اخلاق را	سرد گشتی باز ذوق مستی و نقل و سماع
وان در از شکلی که نومیدی دهد مشتاق را	چون بدید آن شاه ما بر در نشسته بندگانش شاه
چشم کس دیگر نبیند بند یا اغلاق را	ما دستی بزد بشکست آن در را چنانک
کانچه دست شه بر آمد، نیست مر احراق را	پاره‌های آن در بشکسته سبز و تازه شد
تا چه خواهد کرد دست و منت دقاق را	جامه جانی که از آب دهانش شسته شد آنکه
مست آن باشد نخواهد وعده اطلاق را زود	در حبشش از او پیغام پنهانی رسید بوی

جانش چون رسد اندر عقیم سرمدی از لذت شود شایسته مرا علق را...
پرده صبرم فراق پای دارت خرق کرد خرق عادت بود اندر لطف این مخراق را
(مولانا، ۱۳۸۵، ج ۲: ۱۵۱)

در غزل فوق، همان‌گونه که از ابیات آن هویدا است، با فضایی برتر از واقع و دور از منطق معمول، مواجه هستیم؛ تصویر ملاقات شاه با گروه عاشقان و نحوه برخورد- که توسط گوینده نمایش داده شده- تصویری است که تصور آن در عالم واقع، محال و دور از ذهن و باور است. گوینده اثر، که بی شک خود یکی از همان جان‌ها و رخ‌های مشتاق مطرح شده در بیت دوم است، ابتدا به عنوان شخص سوم و از زاویه بیرونی سوم شخص، به روایت می‌پردازد. در بیت پنجم و ششم نشانه‌های اصلی فضای سوررئالیستی غزل، نمایان می‌شود. شکسته و نابود شدن در به واسطه بر هم زدن دست شاه و سبز و تازه شدن تکه‌های در شکسته، از جمله تصاویری هستند که علامت و نماینده فضای فراواقعی غزل، به شمار می‌روند. ابیات بعدی، در بر گیرنده جملاتی توصیفی هستند که گوینده و راوی به وسیله آن‌ها به نحوی ویژگی‌ها و خصایص شاه نمادین را بیان می‌کند و در نهایت، بیت پایانی که مؤید دیگری برای فضای سوررئالیستی غزل است، احساس درونی و ذهنی گوینده است که به صورت مستقیم روایتی مطرح می‌شود. واضح است که برای فهم و دریافت معنا و مفهوم چنین تصاویری باید آن‌ها را تأویل و تفسیر نمود تا با کنار زدن لایه‌های نمادین و استعاره‌گونه که خود، پیامد به زبان در آمدن ذهن ناخودآگاه و نیمه‌آگاه گوینده است، به مضمون اصلی راه پیدا نمود. غالب غزل‌های سوررئال مولانا نیز پیرو کشف و شهودات عرفانی و حالات جذب و سکر وی سروده شده‌اند، بنابراین شاعر در زمان به تصویر کشیدن آن‌ها از قید عقل و ذهن آگاه رسته و زبان حال را جانشین زبان قال ساخته و سخن سر داده است. به گونه‌ای که در غزلیات مولانا «ما با نوعی غریب

از همنشینی کلمات، مواجه می‌شویم که به جای آن که به کمک یکدیگر معنی و تجربه‌ای را بیان کنند، هر کدام دیگری را از معنی تهی می‌کنند و در نتیجه محتاج تأویل می‌شوند... در تأویل، کلمات باید از معنی حقیقی خود به گونه‌ای تجاوز کنند تا بتوانند در همنشینی با یکدیگر تجربه‌ای آشنا یا مفهومی قابل درک پیدا کنند. بدین ترتیب رهایی از اقتدار «من» تجربی با رهایی از اقتدار زبان، به عنوان وسیله تفهیم و تفاهم همراه است.

رهایی از اقتدار «من» تجربی یا از طریق جنون یا از طریق خواب و یا از طریق هیجانات شدید عاطفی، ممکن می‌گردد. در مولوی این رهایی ناشی از شدت هیجانات عاطفی، ناشی از عشقی شورانگیز است. در شرایط این رهایی اگر شخص سخن گوید، این سخن، سخن «من» تجربی او نیست. سخن حق یا فرامن یا شمس است و تجربه‌ای است شبیه تجربه وحی» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۲۲۱).

جریان سیال ذهن، راوی سطح پیشاکلامی

یکی از رایج‌ترین و البته مهم‌ترین شگردهای بیان ناخودآگاه در روایت و داستان، صنعت «جریان سیال ذهن» است. «جریان سیال ذهن، آن است که شاعر، می‌کوشد در ضمن آن، اندیشه‌ها، واکنش‌ها، خاطره‌ها و تداعی‌های درونی‌اش را بی‌هیچ ترتیب منطقی و آگاهانه‌ای در آثارش به نمایش بگذارد» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۸۸). در اصل، جریان سیال ذهن مرز نزدیک‌تری با تداعی‌های آزاد آن بخش از ذهن دارد که به ناخودآگاه معروف است. این شیوه «روایت آدم‌هایی هذیانی، مجنون و خواب‌آلوده و بیمار است که هرچه بیشتر به داستان، جنبه روان‌شناختی می‌دهد و ناخودآگاه شخصیت‌ها را آشکار می‌کند» (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۲۴). و «شاید به یک تعبیر بتوان گفت که این مفهوم، همان کارآیی ناخودآگاه در مکتب سوررئالیسم است» (خلیلی، ۱۳۸۰: ۱۶۲). در واقع آن چه در تعریف

شگرد جریان سیال ذهن با عنوان سطح پیشاکلامی (pre - speech level) مطرح می‌شود، همین ضمیر ناخودآگاه است؛ چرا که در سطح پیشاکلامی، هنوز اندیشه در قالب کلام منسجم و منطقی شکل نگرفته است و اندیشه‌های گوناگون، در ذهن سیلان دارند؛ تبدیل این اندیشه‌ها به کلام منسجم و منطقی و نحوی توسط ذهن نیمه‌آگاه و خودآگاه صورت می‌گیرد. بنابراین بررسی کلام شخصیت‌ها و شیوه روایت بر مبنای طبقات ذهن، می‌تواند روشی کارآمد، برای تشخیص و تمایز انواع تک‌گویی درونی از شگرد جریان سیال ذهن، باشد.

چو ز اندیشه به گفت آید چه گویم که خانه‌کننده و رسوای کوی است
(مولانا، ۱۳۸۵، ج ۱: ۳۵۴)

به عبارتی در شگرد جریان سیال ذهن - که از شیوه‌های روایی مدرن، خاصه در داستان‌های سوررئالیستی است - «شیوه خطی و شرح زمان تقویمی سیر حوادث، به کناری گذاشته شده و در مقابل، زاویه دیدهای چندگانه، روایت چندصدایی و تک‌گویی درونی، به کار گرفته می‌شود. غیبت نویسنده از صحنه داستان، انتظار از خواننده برای مشارکت در روند آفرینش اثر، نبودن تسلسل زمانی در وقایع داستان، توجه به کنش‌های روانی به جای کنش‌های فیزیکی، نزدیک شدن به شعر و در هم شکستن قواعد سنتی نگارش داستان، از ویژگی‌های دیگر چنین روایاتی است» (بیات، ۱۳۸۷: ۱۲ و ۱۶). در این غزل، که یکی از مشهورترین غزل‌های سوررئالیستی مولانا است، تمامی ویژگی‌های برشمرده برای یک فضای فراواقعی و سوررئال، نمایان است:

داد جارویی به دستم آن نگار	گفت: کز دریا برانگیزان غبار
باز آن جاروب را ز آتش بسوخت	گفت: کز آتش تو جارویی برآر
کردم از حیرت سجودی پیش او	گفت: بی‌ساجد سجودی خوش بیار...
تیغ تا او بیش زد سر بیش شد	تا برست از گردنم سر صد هزار

من چراغ و هر سرم همچون فتیل	هر طرف اندر گرفته از شرار
شمع‌ها می‌ور شد از سرهای من	شرق تا مغرب گرفته از قطار
شرق و مغرب چیست اندر لامکان	گلخنی تاریک و حمّامی به کار
ای مزاجت سرد کو تاسه دلت	اندر این گرمابه تا کی این قرار
یرشو از گرمابه و گلخن مرو	جامه کن درنگر آن نقش و نگار
تا بیننی نقش‌های دلربا	تا بیننی نقش‌های لاله زار...
روز رفت و قصّه‌ام کوتاه نشد	ای شب و روز از حدیثش شرمسار
شاه شمس‌الدین تبریزی مرا	مست می‌دارد خمّار اندر خمّار

(مولانا، ۱۳۸۵، ج ۱: ۱۰۹۵)

غزل، با شیوهٔ مناظره آغاز می‌شود. مناظره‌ای که از همان ابتدای امر در فضایی سمبلیک و نمادین و نامحسوس، انجام می‌پذیرد. کلمات و ترکیب‌ها (جاروب لا، دریا، آتش و ...) در این غزل، غالباً نمادهایی هستند که تفاسیر و تأویل‌های فراوانی از آن‌ها بیان شده است (نک. فاطمی، ۱۳۷۹: ۲۳۷ و جهان‌تیغ، ۱۳۸۰: ۱۶۶). بعد از چند بیت، زاویهٔ دید و شیوهٔ روایت از مناظره و روایت به سبک سوم شخص، من روایتی آغاز می‌شود که در آن گوینده که تا کنون یکی از طرفین مناظره و هم چنین راوی بوده، ماجرا را از زبان خویش و با ضمیر اول شخص، روایت می‌کند و پس از آن و در بیت هشتم، راوی از شیوهٔ خطاب و زاویه دید دوم شخص بهره می‌گیرد و پس از چند بیت که به همین شیوه روایت می‌شود در بیت یازدهم به خود بازمی‌گردد و حالت و احساس درونی خویش را به شیوهٔ من روایتی بیان می‌کند.

طبقات سه‌گانهٔ ذهن

طبقه‌بندی ذهن به سه بخش «آگاه»، «نیمه‌آگاه» و «ناخودآگاه» به صورت رسمی و دقیق، اول بار توسط فروید، مطرح شد. فروید در مطالعات خود،

تقسیمی جدید از ذهن، ارائه داد و آن را «نهاد»، «فراخود» و «خود» نامید. این سه به ترتیب زیر سیطره «اصل لذت»، «اصل اخلاق» و «اصل واقعیت» قرار دارند (سیاسی، ۱۳۸۸: ۹). به باور فروید، ضمیر ناخودآگاه که بخش عمده و ناپیدای روان آدمی را شکل می‌دهد، خاستگاه اصلی امیال، غرایز، ترس‌ها، خاطرات و انگیزه‌های فروخورده آدمی است که در پی بروز نیافتن، سرکوب شده و به ژرف‌ترین لایه روان، واپس رانده شده‌اند. به اعتقاد او، این ضمیر که در تعریف شگرد سیلان ذهن، از آن با عنوان سطح پیشاکلامی یاد کردیم، خود سیطره و فردی است و عمده رفتار و منش آدمی را در بزرگسالی، رقم می‌زند.

بنابراین، آن چه در ناخودآگاه فردی و یا جمعی بشر وجود دارد و گاه بروز می‌یابد، برگرفته از انگیزه‌ها، اندیشه‌ها و عواطفی است که بنا به دلایل فردی یا اجتماعی به لایه‌های درونی ذهن او رفته و به عبارتی در آن‌جا پنهان گشته‌اند. و هرگاه، مجال پیدا کند در قالب سخنانی وهم‌آلود و هذیان‌گونه و رمزی بیان می‌گردند. به همین جهت است که «تمام غزل‌هایی که جریان سیال ذهن مولانا را نشان می‌دهند پر از رمز و راز و شگفتی هستند؛ مثل خوابی که گوینده در حال بیداری دیده باشد، با تجربه‌های پیش پا افتاده زندگی جاری، بسیار متفاوت‌اند و به قول نیچه، تجربه‌های دیونیزوسی هستند؛ یعنی هنری جوشیده از جان و تصویری از راز دنیای پنهان» (احمدی، ۱۳۷۴: ۱۵۲-۱۵۴). در نتیجه چنین ویژگی‌هایی است که کلام در جریان سیال ذهن، همواره میان جملاتی سازمان یافته و پریشان در نوسان است. گوینده، بی آن که به چگونگی آن چه به زبان می‌آورد توجهی داشته باشد، تنها در پی ابراز غلیان‌های درون خویش است. بنابراین، نحو کلام در چنین شیوه‌ای، خارج از نظم منطق و دستور معهود زبانی است. پرش‌های ذهن به همان شکل اولیه خود، به رشته سخن در می‌آیند و خواننده را در تو در تویی خویش سرگردان می‌سازند و موجب می‌شوند که

میزان اطلاع و آگاهی گوینده و شنونده از مطالب و مضامین ذهنی شخصیت، به یک اندازه باشد.

...چو وضو ز اشک سازم، بود آتشین نمازم
رخ قبله ام کجا شد؟ که نماز من قضا شد
عجبا نماز مستان، تو بگو درست هست آن؟
عجبا دو رکعت است این؟ عجبا که هشتمین است؟
در حق چگونه گویم، که نه دست ماند و نه دل؟
به خدا خبر ندارم، چو نماز می گزارم
پس از این چو سایه باشم پس و پیش هر امامی
به رکوع سایه منگر، به قیام سایه منگر

در مسجدم بسوزد، چو بدو رسد اذانی
ز قضا رسد هماره، به من و تو امتحانی
که نداند او زمانی، نشناسد او مکانی
عجبا چه سوره خواندم؟ چو نداشتم زبانی
دل و دست چون تو بردی، بده ای خدا امانی
که تمام شد رکوعی، که امام شد فلانی
که بکاهم و فزایم ز حراک سایه بانی
مطلب ز سایه قصدی، مطلب ز سایه جانی

(مولانا، ۱۳۸۵، ج ۲: ۲۸۳۱)

غالب غزل‌ها و ابیاتی که به شیوه سیلان ذهن سروده شده‌اند، غزل‌هایی هستند که حالات بسط و جذب مولانا را روایت می‌کنند. بی‌شک در چنین حالاتی، انسان، چنان مغلوب و مفتون می‌شود که بی‌هیچ قید و بندی و با زبانی رها و خارج از محدودیت‌های دستوری و منطقی، به سخن در می‌آید و لایه‌های زیرین وجودش را خارج از آگاهی و شعور آگاهانه، به تصویر می‌کشد. همین امر سبب می‌گردد که در شیوه روایت سیال ذهن، حلقه اتصالی میان عبارات و جملات، وجود نداشته باشد و به تعبیری، شنونده یا خواننده با عباراتی جسته و گریخته و متناقض نما و پارادوکسی مواجه شود. چنان که در ابیات زیر این ویژگی به وضوح نمایان است:

چه دانم؟ نیستم؟ هستم؟ ولیک این مایه می‌دانم
چو هستم، نیستم ای جان ولی چون نیستم، هستم

(مولانا، ۱۳۸۵، ج ۱: ۱۴۱۹)

یا:

چون سروم و چون سوسن، هم بسته هم آزادم چون سنگم و چون آهن، در سینه شرر دارم
(مولانا، ۱۳۸۵، ج ۱: ۱۴۵۵)

و هم چنین غزل زیر که تصویرگر حالات بی‌خودی و شیدایی شاعر است و در آن با عباراتی مواجه هستیم که ارتباط آن‌ها منوط به تداعی‌های ذهنی شاعر و گوینده آن است و همین امر، سبب توالی جملات در آن شده است:

چه کسم من؟ چه کسم من؟ که بسی و سوسه مندم
گه از آن سوی کشندم، گه از این سوی کشندم
ز کشاکش چو کمانم، به کف گوش کشانم
قدر از بام در افتد، چو در خانه بیندم
مگر استاره چرخم؟ که ز برجی سوی برجی
به نحوسیش بگیرم، به سعودیش بخندم
به سما و به بروجش به هبوط و به عروجش
نفسی هم‌تک بادم، نفسی من هله پندم
نفسی آتش سوزان، نفسی سیل گریزان
ز چه اصلم؟ ز چه فصلم؟ به چه بازار خرندم؟
نفسی فوق طباقم، نفسی شام و عراقم
نفسی غرق فراقم، نفسی را ز تو رندم
... بزن ای مطرب قانون، هوس لیلی و مجنون
که من از سلسله جستم، تند هوش بکندم
(مولانا، ۱۳۸۵، ج ۱: ۱۶۰۸)

با توجه به تقسیم‌بندی ذکر شده و تعریف و نمونه‌هایی که از جریان سیال ذهن بیان شد، لازم است که به تعریف و تحلیل شیوه «تک‌گویی درونی» به عنوان یکی از شگردهای گفتمان روایی سیلان ذهن، پردازیم تا مرزها و حدود دو شیوه روایتی، معین شود.

تک‌گویی درونی و انواع آن

تک‌گویی درونی (inter monologue)، «شیوه‌ای است در روایت که به موجب آن جریان و آهنگ ضمیر ناخودآگاه، همان‌گونه که در ذهن شخص، رخ می‌دهد بازگو می‌شود و نویسنده در این کار دخالتی نمی‌کند و کسی مخاطب گوینده نیست» (داد، ۱۳۸۵: ۱۵۹). در واقع، تک‌گویی درونی به نوعی به سخن گفتن و حرف زدن کودکان با خود شباهت دارد و بر همین مبنا اساس روایت در آن، مبتنی بر بازگویی ذهنیات شخصیت است. با در نظر گرفتن این تعریف، در می‌یابیم که تک‌گویی درونی، لزوماً بیان اندیشه‌های بخش ناخودآگاه ذهن نیست؛ اگر چه، گاه این بخش را هم در بر می‌گیرد. از همین روست که پرینس نیز «تک‌گویی درونی را، موثرترین شگرد نمایش و شبیه‌سازی فرایندهای روانی می‌داند که امکان دارد تمام سطوح ذهنیت را از آگاه، نیمه‌آگاه و ناخودآگاه شامل شود». و به گفته وی «این شگرد با تصویر شخصیت در بطن محتوای ذهن و نیز با فرآیندها یا صناعات شبیه‌سازی جریان اندیشه، سر و کار دارد» (پرینس، ۲۰۰۳: ۹۵).

بیش‌ترین تک‌گویی‌های مولانا نیز همچون جریان سیال ذهن، مربوط به زمانی می‌شود که او سرمست از عشق، به دست‌افشانی و پای‌کوبی برمی‌خیزد و شرح احوال می‌کند. شاعر، در این حالات، بی‌آن که شنونده و مخاطبی داشته باشد، زبان به سخن می‌گشاید و دغدغه‌های ذهن و روحش را بیان می‌کند.

امروز خندانیم و خوش، کان بخت خندان می‌رسد

سلطان سلطانان ما از سوی میدان می‌رسد

امروز توبه بشکنم، پرهیز را بر هم زنم

کان یوسف خوبان من، از شهر کنعان می‌رسد

(مولانا، ۱۳۸۵، ج ۱: ۵۳۰)

یا:

اه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم
گفتی اسرار در میان آور
کی شود این روان من ساکن
بحر من غرقه گشت هم در خویش
این جهان و آن جهان مرا مطلب
فارغ از سودم و زیان چو عدم
گفتم ای جان تو عین مایی گفت
گفتم آنی بگفت: های خموش
گفتم اندر زبان چو در نامد
می شدم در فنا چو مه بی‌پا
بانگ آمد چه می‌دوی بنگر
شمس تبریز را چو دیدم من
کی بینم مرا چنان که منم
کو میان اندر این میان که منم
این چنین ساکن روان که منم
بوالعجب بحر بی‌کران که منم
کاین دو گم شد در آن جهان که منم
طرفه بی‌سود و بی‌زیان که منم
عین چه بود در این عیان که منم
در زبان نامده‌ست آن که منم
اینست گویای بی‌زبان که منم
اینست بی‌پای پادوان که منم
در چنین ظاهر نهان که منم
نادره بحر و گنج و کان که منم

(مولانا، ۱۳۸۵، ج ۱: ۷۵۶)

در این غزل، از ابتدا تا بیت ششم، شاعر به گونه‌ای که گویی مخاطبی دارد، حال خود را وصف می‌کند؛ اما به قرینه بیت دوم، در می‌یابیم که شاعر با خود سخن می‌گوید، زیرا بلافاصله بعد از مصراع اول بیت مذکور، که به نحوی، روایت سخن شخص دیگری است، به وصف و سخنان خود ادامه می‌دهد. اما نکته دیگری که این غزل را ممتاز ساخته شیوه توصیف‌ها است. «این وصف‌ها درباره «من» تجربی انسان، وصف‌هایی غریب و ناآشناست و با تجربه‌های عادی و مشترک ما همخوانی ندارد» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۱۸۷). پیش از این هم اشاره کردیم که چنین شیوه‌ای در بیان حالات و درونیات شاعر، برگرفته از فرامن‌گوینده است.

در این مواضع، ابیات و کلمات از زبان ذهن و درون و لایه‌های نیمه‌آگاه و گاه خودآگاه شاعر، جاری می‌شوند. همین امر، موجب می‌شود که جملات در

این گونه از تک‌گویی‌ها، تا حد زیادی سازمان یافته و منطقی باشند؛ به نحوی، که شاعر آگاهانه و عمدی به بیان و طرح آن‌ها زبان می‌گشاید و گویی از بیان چنین سخنانی هدفی را دنبال می‌کند که همانا آگاه‌ساختن مخاطبی خاص است. در این روش، که یکی دیگر از شیوه‌های روایت در قالب تک‌گویی است، راوی، بلند بلند با کس دیگری حرف می‌زند و دلیل خاصی را برای گفتن موضوعی خاص به مخاطب خاصی دارد. به این شیوه روایت که تماماً گفتاری یک‌طرفه و بی‌پاسخ است «تک‌گویی نمایشی» گفته می‌شود. «تک‌گویی نمایشی، شعری است که از زبان شخصیتی یگانه بیان می‌شود و کلمات این شخص، طبیعت، روحیات و وضعیت خاص او را منعکس می‌کنند» (داد، ۱۳۸۵: ۱۶۰). از بیت ششم تا بیت دهم، شیوه روایت به «گفتگو» تغییر پیدا می‌کند؛ اما گفتگویی که بین دو طرف نامشخص انجام می‌گیرد. به نحوی که هیچ اشاره‌ای نیست که آیا اول شخص، همان «من» بیت‌های بالاست، یا کس دیگری؛ اول شخص (من) می‌شود و «من» بیت‌های بالا مخاطب قرار می‌گیرد. در بیت دهم دوباره «من» به وصف حال خود می‌پردازد و در نهایت با بلند شدن فریادی در بیت یازدهم و حادثه‌ای که در بیت آخر مطرح می‌شود، غزل به پایان می‌رسد. آن چه در این غزل و شیوه روایت آن اهمیت دارد، من‌روایتی‌هایی است که البته به واسطه تغییر شیوه روایت، دچار نوسان و تغییر می‌شود و موجب می‌گردد که خواننده خود را با دو شخصیت مواجه ببیند؛ «یکی من گوینده مفاهیم شعر است و شخصیت دیگری که سخنانی از نوع من گوینده شعر به زبان نمی‌آورد» (نک. پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۱۸۹).

با توجه به تعریفی که از تک‌گویی نمایشی ذکر شد، شمار فراوانی از تک‌گویی‌های مولانا در غزلیات از این نوع هستند. چرا که در اغلب غزل‌ها، شاعر از بیان سخنان و اندیشه‌های خود قصدی دارد که همانا آگاه‌ساختن مراد و

معشوق عرفانی‌اش است. جملات در این نوع از روایت، منطقی و کاملاً آگاهانه بیان می‌شود و به همین جهت مرز این نوع از تک‌گویی، در مقایسه با دیگر انواع آن، با شیوه جریان سیال ذهن کاملاً مشخص است. اگر بخواهیم این شیوه را در تقسیم‌بندی انواع تک‌گویی، بر مبنای طبقات سه‌گانه ذهن، بگنجانیم، باید بگوییم که شگرد تک‌گویی نمایشی روایت‌گر لایه آگاه ذهن شاعر است که با جملاتی مستقیم و روشن بیان می‌شود و شباهت بسیاری به راز و نیاز و درد و دل نمودن دارد.

نیمشب برخاستم دل را ندیدم پیش او	گرد خانه جستم این دل را که او را خود چه بود
چون بجستم خانه خانه، یافتم بیچاره را	در یکی کنجی به ناله، کای خدا اندر سجود
گوش بهادم که تا خود التماسش وصل کیست	دیدمش کاندر پی زاری زبان را برگشود:
«کای نهان و آشکارا، آشکارا پیش تو	این نهانم آتش است و آشکارم آه و دود
از برای آن که خوبان را نجویی در شکست	صد هزاران جوی‌ها در جوی خوبی در فزود

...

(مولانا، ۱۳۸۵، ج ۱: ۷۵۷)

با توجه به این نمونه‌ها، در می‌یابیم که تک‌گویی درونی، به جای برداشت‌ها و ادراکات شخصیت، اندیشه‌های او را نمایش می‌دهد، این در حالی است که جریان سیال ذهن، هم ادراکات و هم اندیشه‌ها را نمودار می‌گرداند. تک‌گویی از واژگان و نحو، تبعیت می‌کند؛ ولی سیلان ذهن به جای این تبعیت، اندیشه‌ها را مقدم بر هر گونه ارتباط منطقی توصیف می‌نماید.

منم که هجو نگویم به جز خواطر خود را	که خاطر من نفسی عقل گشت و گاه جنون شد
مرا درونه تو شهری جدا شمر به سر خود	به آب و گل نشد آن شهر من به کن فیکون شد
سخن ندارم با نیک و بد من از بیرون	که آن چه کرد و کج رفت و این ز وسوسه چون شد
خموش کن که هجا را به خود کشد دل نادان	همیشه بود نظرهای کژ نگر، نه کنون شد

(مولانا، ۱۳۸۵، ج ۱: ۹۰۶)

و یا:

بر دیوانگان امروز آمد شاه پنهانی	فغان برخاست از جانهای مجنونان روحانی
میان نعره‌ها بشناخت آواز مرا آن شه	که صافی گشته بود آوازم از انفاس حیوانی
اشارت کرد شاهانه که جست از بند دیوانه	اگر دیوانه‌ام شاها، تو دیوان را سلیمانی
شها! همراز مرغانی و هم افسون دیوانی	برین دیوانه هم شاید که افسونی فروخوانی
به پیش شاه شد پیری که بر بندش به زنجیری	کزین دیوانه در دیوان بس آشوب است و ویرانی
شه من گفت کاین مجنون بجز زنجیر زلف من	دگر زنجیر نپذیرد تو خوی او نمی‌دانی
هزاران بند بر درد، به سوی دست ما پرد	الینا راجعون گردد که او بازی است سلطان

(مولانا، ۱۳۸۵، ج ۱: ۲۵۰۹)

بنابراین فرق اساسی در جریان سیال ذهن با تک‌گویی درونی در این است که جملات در تک‌گویی درونی، روشن و منسجم هستند و کلام در آن، نظم منطقی و نحوی دارد، اما در جریان سیال ذهن، ذهن شخصیت بدون نظم منطقی، جملات را پیش از این که به کلام در آیند، به تصویر می‌کشد. مانند ابیات زیر که تصویر بارزی از سیلان ذهن را به نمایش می‌گذارند:

که دید ای عاشقان شهری که شهر نیک‌بختان است؟
 که آن‌جا کم رسد عاشق و معشوقی فراوان است
 که تا نازی کنیم آن‌جا و بازاری نهیم آن‌جا
 که تا دلها خنک گردد، که دلها سخت بریان است
 نباشد این چنین شهری، ولی باری کم از شهری
 که در وی عدل و انصاف است و معشوقِ مسلمان است
 که این سو عاشقان باری چو عود کهنه می‌سوزند
 و آن معشوق نادرتر کز او آتش فروزان است
 خداوند! به احسانت، به حق نور تابانت
 مگیر، آشفته می‌گویم که دل بی‌تو پریشان است
 تو مستان را نمی‌گیری، پریشان را نمی‌گیری
 خنک آن را که می‌گیری که جانم مست ایشان است

اگر گیری و ر اندازی چه غم داری؟! چه کم داری؟!
 که عاشق چون گیا این جا بیابان در بیابان است
 بختندد چشم مریخش مرا گوید: «نمی ترسی؟»
 نگارا بوی خون آید اگر مریخ خندان است
 دلم با خویشتن آمد، شکایت را رها کردم
 هزاران جان همی بخشد، چه شد گر خصم یک جان است
 منم قاضی خشم آلود و هر دو خصم خشنودند
 که جانان طالب جان است و جان جویای جانان است
 که جان ذره‌ست و او کیوان که جان میوه‌ست و او بستان
 که جان قطره‌ست و او عمان، که جان جبه‌ست و او کان است
 سخن در پوست می گویم که جان این سخن غیب است
 نه در اندیشه می گنجد نه آن را گفتن امکان است
 خمش کن همچو عالم باش خموش و مست و سرگردان
 و گر او نیست مستِ مست، چرا افتان و خیزان است
 (مولانا، ۱۳۸۵، ج: ۱، ۳۲۵)

انواع تک‌گویی درونی بر مبنای طبقات سه‌گانه ذهن:

به طور کلی و با توجه به تقسیم‌بندی ذهن، به سه لایه آگاه، نیمه‌آگاه و ناخودآگاه، که پیش از این ذکر آن رفت، تک‌گویی درونی به دو گونه مستقیم و غیرمستقیم تقسیم می‌گردد. در عین حال، تک‌گویی درونی مستقیم نیز خود به دو نوع «تک‌گویی درونی مستقیم روشن» و «تک‌گویی درونی مستقیم گنگ» تقسیم می‌شود که هر یک به ترتیب تحت سیطره ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه هستند (نک. حری، ۱۳۹۰: ۸).

الف) تک‌گویی درونی غیرمستقیم: شیوه‌ای است که در آن تمام ذهنیت‌ها و اندیشه‌های شخصیت از زبان راوی بیان می‌شود. در این شیوه، تمام بیانات با

وساطت راوی و زاویه دید اول شخص یا سوم شخص مطرح می‌گردند. به نحوی که راوی به عنوان واسطه‌ای برای انتقال و بیان اندیشه‌ها و سخنان ذهنی شخصیت عمل می‌کند و بیان و روایت داستان به شیوه‌ای چند صدایی انجام می‌گیرد؛ و به همین جهت عناوین مختلفی بر این روش روایت نهاده‌اند. عناوینی چون صدای دوگانه، صدای ترکیبی و تک‌گویی روایت شده.

این شیوه در غزلیات، زمانی نمود پیدا می‌کند که شاعر به بیان حکایت و تمثیلی جهت ارائه مطلوب خویش، دست می‌یازد. در واقع آنچه از زبان راوی در قالب شخصیت‌ها مطرح می‌شود، زبان حال شاعر است که قصد بیان مطلبی خاص، به مخاطب و تذکر به او را دارد:

چرا ز قافله یک کس نمی‌شود بیدار	که رخت عمر ز کی باز می‌برد طرّار
یکی همیشه همی گفت راز با خانه	مشو خراب به ناگه مرا بکن اخبار
شبی به ناگه خانه بر او فرود آمد	چه گفت، گفت کجا شد وصیت بسیار
نگفتمت خبرم کن تو پیش از افتادن	که چاره سازم من با عیال خود به فرار
خبر نکردی ای خانه کو حق صحبت	فرو فتادی و کشتی مرا به زاری زار
جواب گفت مر او را فصیح آن خانه	که چند چند خبر کردم به لیل و نهار
بدان طرف که دهان را گشادم بشکاف	که قوتم برسیدست وقت شد هش دار
همی زدی به دهانم ز حرص مستی گل	شکاف‌ها همه بستی سراسر دیوار
ز هر کجا که گشادم دهان فروبستی	نهشتیم که بگویم چه گویم ای معمار
بدان که خانه تن توست و رنج‌ها چو شکاف	شکاف رنج به دارو گرفتی ای بیمار

(مولانا، ۱۳۸۵، ج ۱: ۱۱۳۴)

ب) تک‌گویی درونی مستقیم: همان گونه که ذکر شد، این شیوه خود به دو نوع روشن و گنگ تقسیم می‌شود. در شیوه تک‌گویی درونی مستقیم روشن، راوی، من اول شخص و گاه نیز سوم شخص است، که افکار به زبان نیامده شخصیت را به شیوه خودگویی و نقل قول مستقیم، ابراز و روایت می‌کند؛ چنان

که در غزل زیر از ابتدا با همین شیوه مواجه هستیم. از بیت نخست، روایت به شیوه من‌روایتی و اول شخص صورت می‌گیرد تا بیت ششم که زاویه دید به سوم شخص تغییر می‌کند و مجدداً در بیت پایانی به شیوه من‌روایتی برمی‌گردد:

چنان مستم، چنان مستم من امروز چنان	که از چنبر برون جستم من امروز
چیزی که در خاطر نیاید	چنانستم، چنانستم من امروز
به جان با آسمان عشق رفتم گرفتم	به صورت گر در این پستم من امروز
گوش عقل و گفتم: « ای عقل بشوی	برون رو کز تو وارستم من امروز
ای عقل دست خویش از من به دستم	که در مجنون پیوستم من امروز»
داد آن یوسف ترنجبی...	که هر دو دست خود خستم من امروز...
نمی‌دانم کجایم لیک فرخ	مقامی کاندرا او هستم من امروز

...

(مولانا، ۱۳۸۵، ج ۱: ۱۱۸۵)

اما در تک‌گویی درونی مستقیم گنگ، من در مقام راوی، ذهنیت پیشاکلامی و حتی از پیش اندیشیده شخصیت را بدون نظم و انسجام و پیوستگی زبانی و منطقی و فاقد نظم، به طرزی جسته و گریخته و به طور عمده، «تداعی آزاد» (free association) مطرح می‌کند.

تداعی آزاد، مرز تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن

تداعی آزاد، فرایندی است که در آن، کانون توجه از پدیده‌ای به پدیده دیگر جلب می‌شود و ذهنیت حاشیه‌ای، وارد تصویر نمی‌گردد؛ مگر این که بسته به تأثیر محرکی خاص، در مرکز توجه قرار گیرد و دیگر حاشیه محسوب نشود (کلی، ۱۹۶۳: ۷).

این شیوه، یکی از تکنیک‌های روانکاوی برای کشف زندگی روانی ناهشیار است. تداعی آزاد، هر نوع تداعی بدون قید بین عقاید، واژه‌ها، افکار و نظایر

آن‌ها را گویند. «در تداعی آزاد، در دستورالعمل‌های اصلی‌ای که به مراجع داده می‌شود، از او می‌خواهند که هر آن چه را در طول یک جلسه روانکاوی به ذهنش می‌آید، بدون توجه به محتوای منطقی، اخلاقی، جنسی یا پرخاشگرانه، به زبان بیاورد. در آزمون تداعی آزاد، کلمه‌ای به آزمودنی گفته شده و از او خواسته می‌شود به نخستین کلمه‌ای که به ذهنش می‌رسد، واکنش نشان دهد» (برونو، ۱۳۷۳: ۹۳). این شیوه، خاصه در روان‌شناسی فرویدی بسیار حائز اهمیت است؛ چرا که فروید برای ناخودآگاه ذهن، به عنوان یکی از بخش‌های اصلی آن، اصالت و اهمیت ویژه‌ای قایل است.

در تداعی آزاد بیانات و سخنان گوینده، کاملاً جسته‌گریخته و به صورت عباراتی بی‌ربط و تکه‌تکه مطرح می‌شود؛ این در حالی است که در شگرد جریان سیال ذهن، همین اندیشه‌ها و ذهنیات برخاسته از ناخودآگاه با عبور از مرز نیمه‌آگاه و گاه خودآگاه شخص، شکلی منسجم‌تر پیدا می‌کند و با نحوی منطقی-تر بیان می‌گردند. چرا که، در شیوه جریان سیال ذهن و روایت‌گری ذهنی، شخصیت در مقابل نقش پررنگ راوی رنگ می‌بازد. به بیان دیگر، گفتمان غیرمستقیم آزاد (تداعی آزاد)، تلفیقی از صدا و اندیشه شخصیت و صدا و اندیشه راوی و مرز میان تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن است. اگرچه روایت غیر مستقیم درون است، اما تک‌گویی درونی محض نیست و اگر چه بیان‌گر تداعی‌های آزادانه ذهن ناخودآگاه است، جریان سیال ذهن نیست؛ بلکه به عنوان مشخص‌کننده مرز میان آن دو به حساب می‌رود. به عبارتی تداعی آزاد، همان «تک‌گویی روایت شده» است که به گوینده این امکان را می‌دهد تا افکار و احساسات شخصیت را پیش از آن که در ذهن ساختاربنندی شوند، نمایش دهد؛ به گفته گُن، «در واقع تک‌گویی روایت شده، از این حیث می‌تواند تصاویر گذرا و ادراکات حسی را انتقال دهد» (نقل از حری، ۱۳۹۰: ۸).

چه بودی؟ که یک گوش پیدا شدی	حریف زبان‌های مرغان ما
چه بودی؟ که یک مرغ پران شدی	بر او طوق سر سلیمان ما
چه گویم؟ چه دانم؟ که این داستان	فزون است از حد و امکان ما
چگونه زخم دم که هر دم به دم	پریشان‌تر است این پریشان ما
چه کبکان و بازان ستان می‌پرند	هوای کهستان ما
میان هوایی که هفتم هواست	که بر اوج آن است ایوان ما
از این داستان بگذر از من مپرس	که در هم شکسته‌ست داستان ما

...

(مولانا، ۱۳۸۵، ج ۱: ۲۳۹)

پیوند راوی و شخصیت در جریان سیال ذهن

صناعت جریان سیال ذهن، بنا بر آن چه گذشت، به واسطه شیوه‌های مختلف روایت، متجلی می‌شود. به بیان دیگر، در شیوه سیلان ذهن با بازه‌ای از کم‌ترین حضور راوی و بیش‌ترین حضور شخصیت تا بیش‌ترین حضور راوی و کم‌ترین حضور شخصیت روبرو هستیم. بنابراین میزان حضور و نقش راوی در هر یک از شیوه‌های بیان گفتمان روایی، متفاوت و متغیر است.

در شگرد جریان سیال ذهن، راوی نسبت به انواع تک‌گویی‌های درونی، پررنگ‌ترین حضور را داراست. اما در روایت به شیوه تک‌گویی مستقیم، خواه اول شخص و خواه سوم شخص، راوی در مقابل نقش پررنگ شخصیت، کم‌کم رنگ می‌بازد و کم‌ترین حضور را پیدا می‌کند. این در حالی است که در بیان داستان به شیوه تک‌گویی غیرمستقیم، نقش راوی و شخصیت به یک اندازه نمودار می‌گردد. به هر روی، ژانر جریان سیال ذهن تنها به شیوه‌های روایی تک‌گویی و تداعی‌های آزاد خلاصه نمی‌شود. بلکه این صنعت، دربرگیرنده شگردهای مختلف دیگری چون تحلیل‌های درونی، دانای کل و دانای کل ذهنی است، که

البته هر یک از موارد مذکور، ذیل شیوه‌های روایی تک‌گویی مستقیم و غیرمستقیم، حدیث نفس و واگویه مفهوم پیدا می‌کنند. «در گذار جریان سیال ذهن بر مبنای حضور و نقش راوی با نموداری مواجه هستیم که از کم‌ترین نقش تا بیش‌ترین حضور راوی را شامل می‌شود» (حری، ۱۳۹۰: ۱۳).

دریافت‌های حسی در غزلیات مولانا اغلب در قالب تک‌گویی‌های درونی غیر-مستقیم و گاه مستقیم بیان می‌شوند. به غیر از موضوعی که شاعر در حالتی سرمست و کاملاً ناخودآگاه حدیث نفس می‌کند، که در این گونه بیان‌ها هم اغلب با شگرد تداعی آزاد و گاه بیان سمبلیک و نمادین مواجه هستیم، در سایر موارد، احساسات و درونیاتش را در قالب تصاویری محسوس و قابل درک ذکر می‌نماید:

دیدم سحر آن شاه را بر شاهراه هل اتی	در خواب غفلت بی‌خبر، زو بوالعلی و بو علا
زان می که در سر داشتم، من ساغری برداشتم	در پیش او می‌داشتم، گفتم که ای شاه الصلا
گفتا چه است این ای فلان، گفتم که خون عاشقان	جوشیده و صافی چو جان بر آتش عشق و ولا
گفتا چو تو نوشیده‌ای، در دیگ جان جوشیده‌ای	از جان و دل نوشش کنم ای باغ اسرار خدا
آن دلبر سرمست من، بستد قدح از دست من	اندر کشیدش همچو جان، کان بود جان را جانفزا
از جان گذشته صد درج، هم در طرب هم در فرج	می‌کرد اشارت آسمان کای چشم بددور از شما

(مولانا، ۱۳۸۵، ج ۱: ۳۲)

در غزل بالا، که از همان ابتدا به صورت روایی و داستانی آغاز می‌شود، مولانا در بیت نخست به توصیف مکان و زمان رویداد داستان می‌پردازد که البته بیان‌گر فضایی عرفانی و فراواقع است، از بیت دوم و از مصراع دوم این بیت، روایت به شیوه گفتگو صورت می‌گیرد و در نهایت در دو بیت پایانی زاویه دید به راوی اول شخص تغییر می‌کند. از طرفی فضای کل داستان، فضایی نمادین و سمبلیک است؛ «شاهراه هل اتی» به عنوان موقعیت مکانی داستان، «خون عاشقان» در

جایگاه می و در نهایت «اشارت آسمان»، نمادهایی هستند که برای فهم غزل نیازمند تأویل و تفسیر می‌باشند.

تحلیل‌های درونی در غزلیات، غالباً از زبان خود شخصیت، بیان می‌شود و در اکثر قریب به اتفاق غزل‌ها، خود شخصیت است که از زبان خویش به بیان حالات درونی خود می‌پردازد و حضور راوی هم، اگر باشد، به شیوه‌ی روایت دانای کل و در قالب نقل قول‌های مستقیم نمایان می‌شود.

مرا بدید و نپرسید آن نگار چرا	ترش ترش بگذشت از دریچه یار چرا؟
سبب چه بود؟ چه کردم که بد نمود ز من	که خاطرش بگرفتست این غبار چرا؟...
ملاستم مکنید ار دراز می‌گویم	بود که کشف شود حال بنده پیش شما
که آتشی‌ست که دیگ مرا همی جوشد اگر	کزو شکاف کند گر رسد به سقف سما
چه سقف سما ز آفتاب و آتش او روان	خلل نکرد و نگشت از تفش سیه سیما خیر
شدست یکی جوی خون زهستی من به جو	ندارم من کز کجاست تا به کجا
چه گویم کای جو مرو چه جنگ کنم به حق	برو بگو تو به دریا مجوش ای دریا
آن لب شیرین که می‌دمی در من	که اختیار ندارد به ناله این سرنا

(مولانا، ۱۳۸۵، ج: ۱، ۲۳۵)

در واگویه‌ها و تک‌گویی‌های درونی، سخنان مولانا از زبان خود او بیان می‌شود، بی‌آن که نیازی به حضور شخصی دیگر در قالب راوی احساس شود. اما آن هنگام که پای غلیان‌های درونی و کشف و مشاهدات عرفانی به میان می‌آید، زبان، خارج از سیطره‌ی منطق و عقل آگاه، سخن سر می‌دهد و گاه نیز بیانات توسط صدایی دیگر که همان راوی است، مطرح می‌شود.

نتیجه

صناعت جریان سیال ذهن، به عنوان شیوه‌ای روایی در داستان‌های سوررئالیسم و نمادین - که بیان‌گر ضمیر ناخودآگاه و مکاشفات درونی شخصیت

است - به واسطه شگردهای مختلفی متظاهر می‌گردد. در این میان، شیوه تک‌گویی درونی، پیوند تنگاتنگی با صنعت مذکور دارد؛ زیرا همان‌طور که به تفصیل بیان شد، هم سیلان ذهن و هم تک‌گویی درونی، روایت‌گر درون و لایه‌های زیرین ذهن شخصیت هستند. اما آن چه حد فاصل این دو شگرد قرار می‌گیرد و به نحوی مشخص‌کننده مرز میان آنهاست، شیوه تداعی آزاد است که در آن ضمیر ناخودآگاه، پررنگ‌ترین جلوه را می‌یابد و جملات و عبارات گسسته‌ای را رقم می‌زند که تنها پیوند میان آنها واژگانی است که معانی و تصاویر را پی در پی در ذهن و کلام شخصیت تداعی می‌کنند.

در تک‌گویی‌ها شاعر اغلب احساسات و واکنش‌های روحی خویش را روایت می‌کند. این روایت‌ها خود به دو شیوه مستقیم و غیرمستقیم مطرح می‌گردند. بنابراین، تک‌گویی لزوماً و حتماً بیان ناخودآگاه به شکل خام و مستقیم نیست، بلکه در بسیاری از مواضع، سخنان ناخودآگاه شخص با عبور از لایه‌های نیمه‌آگاه و آگاه ذهن، صورتی معقول و منطقی به خود می‌گیرند. اما آن چه در این شیوه اهمیت دارد، من‌روایتی‌هایی است که حضور راوی را تا حد زیادی کم‌رنگ می‌کند و گاه از بین می‌برد. حضوری که در تک‌گویی‌های غیرمستقیم، هم پایه من شخصیت قرار می‌گیرد و در روایت سیال ذهن بر حضور شخصیت غلبه می‌یابد. بنابراین، می‌توان گفت که جریان سیال ذهن به اعتبار حضور راوی، طیفی است از بی‌رنگی تا رنگ محض. به عبارت دیگر، تفاوت اصلی تک‌گویی‌های درونی با جریان سیال ذهن، بسته به حضور راوی و کمیت این حضور است. آن‌جا که تنها زبان شخصیت سخن می‌گوید، تک‌گویی درونی است و آن زمان که روایت چندصدایی می‌شود و من‌روایتی‌های شخصیت در کنار صداهای دیگری چون، دوم شخص و سوم شخص و حتی راوی دانای کل قرار می‌گیرد با جریان سیال ذهن مواجه هستیم.

در نتیجه، شگرد جریان سیال ذهن اعم از تک‌گویی درونی است؛ در هر سیلان ذهنی با روایت‌های درونی و بیان اول شخصِ شخصیت داستان، روبرو می‌شویم؛ اما هر تک‌گویی درونی‌ای، لزوماً جریان سیال ذهن نیست، بلکه جریان مذکور، روندی است که از تک‌گویی درونی مستقیم روشن آغاز می‌شود و به روایت دانای کل ذهنی ختم می‌گردد.

همان‌گونه که در نمونه‌های شعری ذکر گشت، مولانا این روند را به خوبی در غزلیات خود رعایت کرده است. آن هنگام که تنها قصد بیان عواطف و کنش‌های حسی دل را دارد، به من روایتی، بسنده می‌کند. ولی همین کنش‌ها زمانی که تبدیل به غلیان‌های روحی و بسط حال می‌شوند، گویی از مدار عقل و ذهن آگاه، خارج و از سرچشمه‌ای جاری می‌شوند که خارج از دنیای معقول و منطقی ذهن قرار دارد. بدین سبب در این غزل‌ها، گسست معنایی زیادی دیده می‌شود که خواننده را دچار ابهام و سردرگمی می‌نماید (تداعی آزاد و تک‌گویی‌های گنگ). در نهایت، غزل‌هایی که بیان‌گر کشف و مشاهدات شاعر هستند و با زبانی مبهم و پیچیده و در فضایی مه‌آلود و خواب‌گونه، خواننده را مبهوت و سرگردان می‌گردانند. در این غزل‌ها جملات گاه ساختمانند و گاه پریشان هستند به نحوی که سهم خواننده در میان این دوگانگی‌ها تنها ابهام و سردرگمی است که چندصدایی شدن روایت در داستان‌های یاد شده، به این ابهامات و سرگردانی‌ها دامن می‌زند.

پی‌نوشت‌ها

۱- تمامی غزل‌ها از مجموعه دو جلدی «کلیات شمس»، تصحیح فروزان‌فر و به کوشش ابوالفتح حکیمیان بررسی شده‌اند. بر همین مبنا آدرس هر غزل با همان شماره‌ای که در

این مجموعه آمده بیان گشته است. از آنجایی که شماره ابیات در مجموعه مذکور از غزل اول تا غزل پایانی پی در پی ذکر شده، به ذکر شماره غزل بسنده کردیم.

۲- (sensory perception): اصطلاحی است برای تصاویر و احساسات مجردی، که به رشته کلام در نمی آیند. در دریافت حسی، ذهن بیش و کم غیرفعال است و تنها با دریافت‌های حسی محسوس مشاهده شدنی سر و کار دارد.

۳- گزارش راوی از زبان خود درباره افکار و تأثرات شخصیت، است؛ گزارش روایی افکار و تأثرات شخصیت به زبانی که آشکارا از آن راوی است (در تضاد با تک گویی روایت شده)؛ این اصطلاح را پرینس بیان و شرح کرده است.

فهرست منابع

- ❖ احمدی، بابک *حقیقت و زیبایی*؛ تهران، مرکز، چاپ اول (۱۳۷۴).
- ❖ ادونیس (علی احمد سعید) *تصوف و سوررئالیسم* ترجمه حبیب‌الله عباسی، تهران، سخن (۱۳۸۵).
- ❖ برونو، فرانک *فرهنگ توصیفی روان‌شناسی* ترجمه فرزانه طاهری، تهران، طرح نو، چاپ اول (۱۳۷۳).
- ❖ بیات، حسین *داستان نویسی جریان سیال ذهن* تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول (۱۳۸۷).
- ❖ بیگزبی، سی.و.ای، *دادا و سوررئالیسم* تهران، مرکز، چاپ پنجم (۱۳۸۶).
- ❖ پورنامداریان، تقی *در سایه آفتاب* تهران، سخن، چاپ دوم (۱۳۸۴).
- ❖ تسلیمی، علی *گزاره‌هایی بر ادبیات معاصر* (داستان) تهران، اختران (۱۳۸۳).
- ❖ حرّی، ابوالفضل «*وجوه بازنمایی گفتمان روایی*» پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ۶۱، (۱۳۹۰).
- ❖ حسینی، صالح «*جریان سیال ذهن*» مجله ادبیات داستانی، شماره ۵ (۱۳۷۱).
- ❖ خلیلی جهان‌تیغ، مریم *سیب باغ جان* تهران، سخن (۱۳۸۰).
- ❖ داد، سیما *فرهنگ اصطلاحات ادبی* تهران، مروارید، چاپ سوم (۱۳۸۵).

- ❖ دانشگر، محمد مجموعه مقاله‌های همایش داستان‌پردازی مولوی تهران، خانه کتاب، چاپ دوم (۱۳۹۰).
- ❖ زرشناس، شهریار رویکردها و مکتب‌های ادبی تهران، سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ اندیشه اسلامی (۱۳۸۶).
- ❖ سیاسی، علی‌اکبر نظریه‌های شخصیت یا مکاتب روان‌شناسی، تهران، دانشگاه تهران، (۱۳۸۸).
- ❖ سیدحسینی، رضا مکتب‌های ادبی تهران، انتشارات نگاه، ج ۲، چاپ پانزدهم، (۱۳۸۹).
- ❖ شریفی، مجید «رابطه مولوی با مخاطبانش» روزنامه ایران ۱۶ مهرماه: ۱۸ (۱۳۸۶).
- ❖ فاطمی، حسین تصویرگری در غزلیات شمس تهران، امیرکبیر، چاپ دوم (۱۳۷۹).
- ❖ فلکی، محمود روایت داستان (تئوری‌های پایه داستان‌نویسی) تهران، بازتاب‌نگار (۱۳۸۲).
- ❖ مقدادی، بهرام فرهنگ اصطلاحات نقد تهران، فکر روز (۱۳۸۳).
- ❖ میرصادقی، میمنت واژه‌نامه هنر شاعری تهران، مهناز، چاپ سوم (۱۳۸۵).
- ❖ مولانا جلال‌الدین محمد بلخی. کلیات شمس تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، به (۱۳۸۵) کوشش ابوالفتح حکیمیان، ج ۲، تهران، پژوهش.
- ❖ Kelly, H. A. (۱۹۶۳). **Consciousness in the monologues of Ulysses**. Modern Language Quarterly
- ❖ Prince, Gerald. (۲۰۰۳). **A Dictionary of Narratology**. Lincoln: U of Nebraska.



دو فصلنامه تخصصی

۳۵

صراط مخلصین نقه
خاموشی عارف