



A Comparative Review of Dramatic Dialogue in Houshang Golshiri's Lost Lamb of Raei novel and The Temptation by Grazia Deledda

Mehdi Abdi  *

PhD in Persian Language and Literature, Anzali, Iran

Hamed Zahiri 

Master in Persian Language and Literature, Anzali,
Iran

Abstract

Dialogue dates back to the beginning of human speech and conversation. The first Dialogue was accompanied by action. Hence, drama, which has an action nature, has found its expression in the form of dialogue. Dialogue in a play or film is a Imaginary dramatic Speech that removes all the extras of the Dialogue. This type of dialogue has a certain set of goals and a limited time to achieve them. One of the functions of dramatic dialogue is to deepen the characters and advance the plot. This feature can also be used in a fiction; That is, while there is a difference between the dialogue element in the story and the drama; a fiction can have a dramatic dialogue, which means it has dramatic and adaptable demonstration. Therefore, in this study, two novels, The Lost Lamb of Raei by Hou The research method is descriptive-analytical and library and documentary. Examining this prominent theatrical element while confirming the theatrical capacity of these two works, showed that in these two novels, dialogue is one of the elements desired by these authors and has added to the dramatic burden of their works. Shang Golshiri and The Temptation by Grazia Deledda, have been studied in a

* Corresponding Author: m.abdi1289@gmail.com

How to Cite: Abdi, M., Zahiri, H. (2025). A Comparative Review of Dramatic Dialogue in Houshang Golshiri's Lost Lamb of Raei novel and The Temptation by Grazia Deledda, *Comparative and Interdisciplinary Studies of Literature*, 1(1), 51-79. DOI: 10.22054/CISL.2023.67046.1009

comparative way from the perspective of dramatic dialogue. With these descriptions, these two works can be considered as a source for cinematic or theatrical adaptation.

Keywords: Dramatic Conversation, The Lost Lamb of Raei, Golshiri, Temptation, Deledda.



نگاهی تطبیقی به گفت‌وگوی دراماتیک در رمانهای بره گمشده راعی از هوشنگ گلشیری و وسوسه از گراتزیا دلدا

دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی، بندرانزلی، ایران

* مهدی عبدی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، بندرانزلی، ایران

حامد ذهیری

چکیده

قدمت گفت‌وگو به آغاز سخن گفتن و مکالمه بشر برمی گردد. نخستین گفت‌وگو با عمل همراه بوده است. از این رو، درام که ماهیتی کنشی دارد، بیانگری خود را در قالب گفت‌وگو یافته است. گفت‌وگو در نمایشنامه یا فیلم، یک گفتار دراماتیک خیالی است که همه موارد اضافه گفت‌وگو را حذف می‌کند. این نوع گفت‌وگو، مجموعه مشخصی از اهداف و زمان محدودی را برای رسیدن به آنها دارد. از کارکردهای گفت‌وگوی دراماتیک، عمق بخشیدن به شخصیت‌ها و پیشبرد طرح است. این ویژگی می‌تواند در داستان هم کارکرد داشته باشد؛ یعنی در عین تفاوت میان عنصر گفت‌وگو در داستان و درام؛ یک اثر داستانی می‌تواند واجد گفت‌وگوی دراماتیک باشد که این موضوع به معنای داشتن ظرفیت نمایشی و قابلیت اقتباسی است. در این پژوهش، دو رمان بره گمشده راعی از هوشنگ گلشیری و وسوسه از گراتزیا دلدا به شیوه تطبیقی از منظر دیالوگ دراماتیک بررسی شده‌اند. شیوه پژوهش توصیفی - تحلیلی و به روش کتابخانه‌ای و اسنادی است. بررسی این عنصر برجسته نمایشی، ضمن تأیید ظرفیت نمایشی این دو اثر، نشان داد که در این دو رمان گفت‌وگو از عناصر مورد نظر این نویسنده‌ها بوده و بر بار دراماتیک آثار آنها افزوده است. با این اوصاف می‌توان به این دو اثر به عنوان منبعی برای اقتباس سینمایی یا نمایشی نگاه کرد.

کلیدواژه‌ها: گفت‌وگوی دراماتیک، درام، بره گمشده راعی، گلشیری، وسوسه، دلدا.

۱. مقدمه

گفتار به‌عنوان یکی از نشانه‌های ارتباط‌میان‌افراد در جهان از عناصر اصلی در ساختار جهان‌دراماتیک نیز به‌شمار می‌رود. حال آنکه به دلیل تفاوت‌های واقعیت و درام، طبیعتاً عنصر کلام که در این دو جهان شبیه به یکدیگر است، متفاوت خواهد بود. همان‌طور که هر سخن، مستقیم جزئی از یک تعامل گفتاری نیست، هر تعامل گفتاری نیز لزوماً گفت‌وگوی دراماتیک نخواهد بود. به بیان دیگر، گفت‌وگوی دراماتیک از ویژگی‌ها، ساختار، اهداف و کارکردهایی برخوردار است که بستر اصلی پیشبرد طرح، فضا‌سازی و شخصیت‌پردازی یک اثر است.

شاید همین قدرت نهفته در گفت‌وگو است که آنرا به یکی از شیوه‌های بیازمباحث، در آثار داستانی و نمایشی تبدیل کرده است. از این رو، بخش عمده‌ای از این آثار می‌تواند تعاملات گفتاری را دربرگیرد. این تعاملات، گاهی تنها به صورتی مفروض و انتزاعی در جهت روایت به کار می‌روند. منظور از صورت مفروض این است که هر نمایشنامه، ابتداءً ساکن نیست و پیشینه‌ای دارد که به دلیل محدودیت‌های زمانی و مکانی نمی‌توانند نمایش داده شوند و در طول نمایشنامه بازگو می‌شوند و در زمان حال در کنش وقفه ایجاد می‌کنند.

«همه نمایشنامه‌ها از جایی در میانه یا پایان‌وقایع آغاز می‌شوند؛ بنابراین شرایط مفروض، معمولاً شامل روایت‌هایی از کنش گذشته می‌شود؛ به نحوی که کنش جاری از شالوده‌ای برای پیش رفتن به جلو برخوردار می‌شود» (هاج، ۱۳۹۸: ۶۴). یکی از کارکردهای گفت‌وگو (دیالوگ) بیازاین مفروضات است.

این قدرت گفت‌وگو است که آنرا به یکی از شیوه‌های اصلی و مهم در آثار نمایشی بدل کرده است. در واقع گفت‌وگو به‌عنوان ابزار ذاتی درام، خالق یک جهان‌است (Herman, 2008: 11)؛ بنابراین از طریق بررسی عنصر گفت‌وگوی دراماتیک در آثار داستانی، می‌توان ظرفیت نمایشی این آثار را کشف و تحلیل نمود. دو اثر وسوسه از گراتزیا دل‌دا و بره گمشده راعی از هوشنگ گلشیری از جمله آثاری هستند که عنصر گفت‌وگو در آنها بسیار برجسته است. از این رو می‌توان با بررسی گفت‌وگوی دراماتیک در این دو اثر، علاوه بر بررسی ظرفیت نمایشی، جایگاه و کارکرد گفت‌وگو را در این دو رمان مشخص کرد.

۱-۱. پیشینه پژوهش

آثار گلشیری مورد توجه پژوهشگران بوده و از جنبه‌های مختلف در قالب کتاب، مقاله و پایان‌نامه بررسی شده است؛ اما در مقابل با وجود ترجمه اغلب آثار دل‌دا به فارسی، این نویسنده، کمتر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است و پژوهش‌های موجود به تعدادی مقاله و پایان‌نامه محدود می‌شود. از میان پژوهش‌های انجام‌شده درباره آثار این دو نویسنده برای نمونه به تعدادی از مقالات متأخر اشاره خواهد شد:

کنعانی (۱۳۹۸)، در مقاله «تحلیل کارکردهای ابژه در روایت «خانه روشن» گلشیری»، نقش و جایگاه ابژه در مناسبت‌های بینا‌نشانه‌ای، بینا‌ابژه‌ای و اجتماعی را از منظر نشانه معنانشناسی بر مبنای روایت «خانه روشن» تبیین کرده است.

عبدی، صلاحی و محرمی (۱۳۹۸)، در مقاله «مقایسه شخصیت‌پردازی نمایشی در دو اثر ایرانی و ایتالیایی (مطالعه موردی: رمان‌های جن‌نامه و وسوسه)»، بر اساس مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی، مؤلفه‌های شخصیت‌پردازی نمایشی در این دو رمان را بررسی و مشخص کرده‌اند که چگونه گلشیری و دل‌دا توانسته‌اند با بهره‌گیری از شگردهای

برجسته‌سازی نمایشی، ویژگی‌های شخصیت‌های نمایشی متون دراماتیک را به اثر خود ببخشند.

نجفی و اصلانی (۱۳۹۹)، در مقاله «نقد اجتماعی رمان‌بره گمشده راعی (هوشنگ گلشیری) و سروده حفار القبور (بدر شاکر السیاب)»، اثر را با تکیه بر مبانی مکتب تطبیقی روسی و از دیدگاه نقد اجتماعی ادبیات بررسی کرده‌اند.

عبدی، صلاحی و گیتی (۱۳۹۹)، در مقاله «نقد و تحلیل تطبیقی ظرفیت نمایشی رمانهای «کوزیما یا تقریباً گراتزیا» و «آینه‌های دردار» بر مبنای الگوی فرایتاگ»، اثبات کرده‌اند که این دو رمان با مراحل پنج‌گانه الگوی فرایتاگ تطابق دارند و با وجود مکتب و سبک متفاوت، به دلیل ساختار مشترک و ویژگی نمایشی، از قابلیت پرداخت ساختار سه‌پرده‌ای برخوردارند.

پورشبانه و عبدی (۱۳۹۹)، در مقاله‌ای تحت عنوان «نگاهی تطبیقی به شکل‌گیری وضعیت نمایشی در پیچک دل‌دا و کریستین و کید گلشیری بر اساس تقسیم‌بندی ژرژ پولتی»، با تمرکز بر «سی‌وشش وضعیت نمایشی ژرژ پولتی»، چگونگی خلق ظرفیت‌های نمایشی دو اثر را از طریق وجوه اشتراک محتوا نشان داده‌اند.

قافله‌باشی و حسینی (۱۴۰۰)، در مقاله «عناصر گروتسک و مدرن‌گرایی در رمان شازده احتجاب گلشیری»، با بررسی شگردهای مدرن مانند عدول از هنجارها، مسخ‌شدگی، برانگیختن خنده تلخ و نفرت‌آور، جانپختی به اشیاء و غیره در این رمان به این نتیجه رسیده‌اند که این اثر می‌تواند در ژانر گروتسک قرار بگیرد.

محمدی، اردلانی و نم‌دی‌پور (۱۴۰۰) در مقاله «خوانشی فلسفی از رمان «شازده احتجاب» نوشته هوشنگ گلشیری با ابتدا بر رویکرد ریزوماتیک ژیل دلوز»، با اتکا به رویکرد ریزوماتیک ژیل دلوز، فیلسوف فرانسوی و مؤلفه‌های مربوط به آن رویکرد، نظیر اقتدارزدایی سوژه، صیروت و شدن قلمروزدایی و قلمروگذاری، به بررسی مضمونی و تکنیکی رمان شازده احتجاب پرداخته‌اند.

۲. مبانی نظری و اصطلاحات:

گفت‌وگوی غیر دراماتیک و مکالمه^۱

در تعریفی عام، می‌توان گفت که هر جریانی از سخن که بین حداقل دو شرکت‌کننده شکل بگیرد، ساختار پایه مکالمه را می‌سازد (یول ۱۳۹۸: ۹۴)، ساختاری که برای شکل‌گیری و تداوم آن صرف تبعیت شرکت‌کنندگان از یک الگوی من - تویی و درک متقابل آنها از یکدیگر کفایت می‌کند (Herman, 2008: 1).

مکالمه می‌تواند در قالب اشکال مختلف ارتباط گفتاری متجلی شود؛ برای نمونه، فروشنده و خریدار باهم مذاکره می‌کنند، بین دو رقیب سیاسی، بیشتر مناظره یا مشاجره جریان دارد، دوستانی که دغدغه جدی درباره فهم موضوعات مشترک ندارند، باهم گپ می‌زنند و همین دوستان در پی دغدغه‌ای جدی به بحث سوچه می‌یابند (قاضی مرادی، ۱۳۹۷: ۱۴۷). همچنین از آنجا که زبان به عنوان ابزار گفتار، اساساً پدیده‌ای جمعی است، تعامل زبانی و ارتباط گفتاری نیز ناگزیر اجتماعی خواهند بود (بوهم، ۱۳۸۱: ۴۰).

گفت‌وگوی ۲ دراماتیک

1. conversation
2. Dialogue

شکل کامل و استاندارد گفت‌وگوی دراماتیک را می‌توان به‌عنوان قالبی پیوسته و نامقطع از ارتباط دوطرفه بین دو یا چند شخصیت تعریف کرد (فیستر، ۱۳۹۹: ۱۷۰). از آنجا که درام، معرف یک الگوی ناب مرادفه اجتماعی است، گفت‌وگوها یا دیالوگ‌های دراماتیک با آن چیزی که به‌واقع در مکالمات زبانی روزمره اتفاق می‌افتد، شباهت بسیار محدودی دارند (الام، ۱۳۹۸: ۲۲۱). قالب گفت‌وگوهای دراماتیک، در آغاز، سراسر شعر بوده است (مکی، ۱۳۹۷: ۱۳۳).

امروزه نیز برخی عناصر، مانند ریتم، کماکان و البته به شکلی دیگر، از مهم‌ترین ویژگی‌های کلام دراماتیک محسوب می‌شوند (همان،). از سوی دیگر گفت‌وگوهای دراماتیک، در مقایسه با مکالمه روزمره، از انضباطی نسبی برخوردارند و همین نظم نسبی متون دراماتیک، امکان تکرارپذیری آنها را به‌وجود می‌آورد (الام، ۱۳۹۸: ۲۲۱). همچنین در درام، اشخاص بازی، لزوماً باید معرف قطب‌های مخالف یکدیگر باشند و وجه مشخصه رابطه متقابل آنها میزان بالایی از تنش در نظر گرفته می‌شود (فیستر، ۱۳۹۹: ۱۷۰)؛ تنشی که محصول شرایط متضاد و یکی از اساسی‌ترین عناصری است که گفت‌وگو بدان‌استوار می‌شود (نوبل، ۱۴۰۰: ۳۵).

افزون‌بر این، گفت‌وگو به‌عنوان ابزار ذاتی درام، مقدم بر آنکه بازنماینده جهان باشد، خود خالق یک جهان است (Herman, 2008: 11)؛ جهانی که به دلیل حضور مخاطبی خارج از خود، به لحاظ معنایی بسیار پیچیده‌تر از جهان واقع پیش می‌رود و این پیچیدگی مسلماً به گستره کلام دراماتیک نیز سرایت می‌کند (فیستر، ۱۳۹۹: ۱۳۹). از سوی دیگر مخاطب درام با مخاطب گونه‌های دیگر ادبی، مانند رمان و شعر، یک تفاوت عمده ثابت نیز دارد؛ آنهم این است که شاعر و رمان‌نویس مخاطب خود را غالباً تنها تصور می‌کند، حال آنکه نویسنده درام، همواره مخاطبان خود را یک گروه در نظر می‌گیرد (Styan, 1988: 2).

از سوی دیگر در گفتگوی دراماتیک، نوع تک‌گویی^۱ و خودگویی^۲ هم وجود دارد که هرچند فاقد مخاطب‌اند و در تقابل با دیالوگ قرار دارند؛ اما همچنان از بار دراماتیک برخوردارند. درواقع تک‌گویی به گفتاری خاص اطلاق می‌شود که بنابر معیاری ساختاری و به علت طول استقلال و کمال نسبی خود از دیالوگ متمایز است (فیستر، ۱۳۹۹: ۱۶۸).

استفاده درست و مؤثر از مونولوگ‌ها به‌عنوان قدرتمندترین ابزار درام‌نویس برای بیان احساسات به شمار می‌رود؛ احساساتی که به چنان آستانه‌ای رسیده‌اند که دیگر بی‌وقفه به بیرونیخته می‌شوند. در چنین زمانی است که از لزوم گفت‌وگوی رفت و برگشتی، کاسته و امکان‌بیاز عمق احساسات از طریق تک‌گویی مهیا می‌شود (نوبل، ۱۴۰۰: ۳۰).

خودگویی نیز به معنای آن است که «شخصیت‌هایی داریم که فکر می‌کنند و با خود درباره چیزی که بدان فکر می‌کنند، سخن می‌گویند» (همان، ۱۴۱). خودگویی بر اساس معیار تنها و بی‌مخاطب بودن گوینده آن در تقابل با دیالوگ قرار می‌گیرد و درعین حال متفاوت از تک‌گویی در نظر گرفته می‌شود. در تعریفی کامل‌تر، قاعده بر این است که خودگویی را فردی بر زبان می‌آورد که تنهاست یا چنان‌بازی می‌کند که گویی تنهاست. از همین رو در برخی منابع از «تنهاگویی» نیز به‌عنوان معادل این اصطلاح استفاده کرده‌اند (فیستر، ۱۳۹۹: ۱۶۸).

ویژگی‌های گفت‌وگوی دراماتیک

گفت‌وگو به‌عنوان یکی از عناصر درام ماهیت مستقلى دارد؛ زیرا گفت‌وگوی دراماتیک عیناً همان کلام عادى و روزمره نیست؛ بلکه ویژگی‌های مختص خود را دارد. طبق نظر ارسطو؛ «گفتار قهرمان تراژدی در مقام چهارم است و گفتار، وسیله بیان افکار است و آند در نظم و نثر یکی است» (ارسطو، ۱۳۹۹: ۷۵)؛ پس گفت‌وگو یکی از اجزای اصلی تراژدی است و به تبع آن یکی از عناصر مهم، در ارتباط نویسنده و کارگردان با مخاطب محسوب می‌شود.

گروهی بر این باورند که گفت‌وگو در آثار نمایشی، به‌ویژه فیلم‌نامه به گفت‌وگوهای روزمره بسیار شبیه است؛ درحالی‌که این نظر، برداشت نادرستی از گفت‌وگوی دراماتیک است. درواقع فیلم‌نامه، خود واقعیت نیست؛ بلکه رونوشت و تقلیدی از آن است، البته فیلم‌نامه‌نویس، گرچه تقلیدی از واقعیت را ایجاد می‌کند؛ اما می‌کوشد به تماشاگر القا کند که گفت‌وگویی که او می‌شنود، گفت‌وگوی واقعی شخصیت‌های واقعی است. یک گفت‌وگوی دراماتیک، علاوه بر خلق واقعیت، باید واجد ویژگی‌هایی باشد که عبارت‌اند از: ایجاز، سادگی، تناسب طرز بیان با ویژگی‌های شخصیت، برجسته نبودن و تکامل (آرمر، ۱۳۹۵: ۱۲۲)

ایجاز

گفت‌وگویی مؤثر است که موجز باشد. درواقع، حذف حشو و زوائد، گفت‌وگوها را فشرده می‌کند و ایجاز بیشتری به آن می‌بخشد و به تبع این ایجاز؛ صحنه توان تازه‌ای می‌یابد. به این ترتیب با به کارگیری ایجاز دراماتیک، یک صحنه معمولی به صحنه‌ای برجسته تبدیل می‌شود. درحالی‌که «اگر گفت‌وگو موجز نباشد و شخصیت‌ها، تمام وجوه اندیشه و زیربوم‌های احساسی خود را به زبان آورند، نویسنده جایی برای تشریک مساعی نخواهد گذاشت؛ اما اگر شخصیت‌ها به جای آنکه ایده‌ای را با تمام جزئیات به رخ بکشند، آن را به‌طور ضمنی بگویند، تماشاگر می‌تواند جاهای خالی را با تخیل خویش پر کند» (همان، ۱۲۴).

سادگی و تناسب طرز بیان با ویژگی‌های شخصیت

ما در بیشتر اوقات با جمله‌های ساده و کلمات کوتاه‌سخن می‌گوییم و در زندگی خصوصی نیز به ساده‌ترین شکل ممکن افکار خود را بیان می‌کنیم و به گفت‌وگو می‌پردازیم؛ چون جملات طولانی اغلب شکل غیرواقعی یا رسمی به خود می‌گیرند. البته انتخاب نوع گفت‌وگو، لحن و شیوه ادای آن وابسته به نوع شخصیت و ویژگی‌های اجتماعی و فردی او است. درواقع گفت‌وگو، شخصیت را برملا می‌کند و ویژگی‌های درونی او را بروز می‌دهد؛ بنابراین هرچه گفت‌وگو ساده‌تر و طرز بیان آن مطابق با ویژگی‌های شخصیت باشد به واقعیت نزدیک‌تر است.

برجسته نبودن

این ویژگی به این معنا است که عنصر گفت‌وگو، بخشی از ساختار کلی اثر باشد و توجه بیش‌ازحدی به خود معطوف نکند؛ زیرا در این صورت، ساختگی به نظر می‌رسد و مخاطب به این ساختگی بودن پی می‌برد و در این حالت ارتباط میانه او و اثر قطع می‌شود.

تکامل

تکامل، رشد احساس، کنش روبه اوج، تزاید کنش از صحنه‌ای به صحنه دیگر و از پرده‌ای (سکانس) به پرده دیگر تا رسیدن به اوج داستان است. تکامل در گفت‌وگو نیز باید وجود داشته باشد؛ یعنی گفت‌وگو باید از مسائل کم‌اهمیت به اندیشه مهم‌تر تکامل یابد. درواقع این بخشی از الگویی دراماتیک است که در آن بهترین چیز را در آخر رو می‌کنیم (همان ۱۲۶) و به این ترتیب می‌توانیم پایانی غیرقابل پیش‌بینی و غافلگیرکننده خلق کنیم.

کارکردهای گفت‌وگوی دراماتیک

گفت‌وگو از جمله عناصری است که کارکرد چندمنظوره در ساختار اثر نمایشی دارد و می‌تواند: ۱- اطلاعات را به مخاطب انتقال دهد؛ ۲- شخصیت‌ها را از طریق عکس‌العمل عاطفی و منطقی آنها معرفی کند؛ ۳- توجه مخاطب را به سمت وسوی موردنظر خالق اثر جلب کند؛ ۴- درونمایه نمایش، فیلم یا سریال را بیاز کند؛ ۵- در شکل‌گیری فرم اثر کمک کند (تراژدی، کمدی، ملودرام)؛ ۶- در ایجاد مفاهیم سمبولیک و تأثیر بر مخاطب نقش داشته باشد (قادر، ۱۳۹۵: ۳۱۵).

کنش دراماتیک و گفت‌وگو

«از آنجاکه درام، کنش است، عنصر کلامی درام نیز باید نخست، کارکرد کنش داشته باشد. معنای واژه‌ها کمتر در گروی محتوای نحوی و قاموسی آنهاست و بیشتر به آن چیزی بستگی دارد که درباره شخصیت شنونده، یا در تک‌گویی‌ها درباره شخصیت گوینده، ارائه می‌دهد» (اسلین، ۱۳۹۳: ۴۸).

درام، نمایش اعمال شخصیت‌ها در زمان حال است. نگاهی به نمایشنامه‌های جهان نشان می‌دهد که شخصیت‌ها بیشتر از آنکه در حال انجام کاری باشند، باهم سخن می‌گویند. درواقع «نمایشنامه بر پایه دیالوگ استوار است و حتی در نمایشنامه‌های پرکنش، دیالوگ، تمام زمان نمایش را پوشش می‌دهد» (بولتون، ۱۳۹۲: ۱۰۵).

گفت‌وگو عنصری اساسی در نمایشنامه‌ها به شمار می‌رود. آنچه باید درباره یک نمایش بدانیم از طریق گفت‌وگو انتقال داده می‌شود؛ «بنابراین سعی نمایشنامه‌نویس در این خواهد بود که رفتار گفتاری تیپ‌های شناخته‌شده را در سخنان شخصیت‌های خود بگنجانند» (بال، ۱۴۰۰: ۵۳)؛ از این رو دیالوگ بخش انفکاک‌ناپذیر یک درام است.

«در درام رابطه میانه طرح و دیالوگ رابطه دیالکتیکی است؛ چراکه دیالوگ دراماتیک، به نیاز پیراندلو نوعی کنش کلامی^۱ است.» (فیستر، ۱۳۹۹: ۱۷)؛ از همین روست که گفت‌وگوی دراماتیک را نباید با مکالمه عادی افراد در زندگی معمولی یکی دانست. گفت‌وگوی دراماتیک، فقط در ظاهر شبیه مکالمات روزمره است. دیالوگ در مقایسه با گفت‌وگوهای روزمره فشرده‌تر و هدفمندتر و حاوی کنش است.

گفت‌وگو (دیالوگ) صرفاً آن چیزهایی نیست که مردم می‌گویند؛ بلکه مهم‌تر از آن شامل آنچه انجام می‌دهند نیز می‌شود... با اینکه گفت‌وگو آشکارا مکالمه میانه دو یا چند شخصیت در نمایشنامه است، اما این نکته کمتر آشکار است که کارکرد اصلی آن دربرگرفتن کنش نمایشی است. گفت‌وگو باید حامل اصلی کنش باشد... گفت‌وگو صرفاً نوعی دادوستد کلامی میانه شخصیت‌ها نیست؛ بلکه نوعی انتقال متقابل، مصنوع و کاملاً موجز و نمادین کنش‌ها در میانه شخصیت‌هاست که طی آن هر شخصیت خواست و نیاز خود را بر دیگری تحمیل می‌کند (بال، ۱۴۰۰: ۷۳).

برای مثال وقتی کلمات، تنها برای تعریف و توضیح به کار برده می‌شوند، می‌توان به آنها مطنونز بود. اگر شما به من بگویید: «عید شما مبارک» و من جواب بدهم: «من یک پیرمرد بداخلاق نق نق هستم و از عید هم متنفرم»، این گفتهٔ من اثر دراماتیک بسیار ناچیزی دارد. من خودم را تعریف کرده‌ام و تماشایی معمولاً به تعریف من توجه چندانی نمی‌کند؛ اما اگر شما به من بگویید: «عید شما مبارک» و من با عصبانیت به طرف شما خیز بردارم و فریاد بزنم: «گور پدرت» شما و تماشایی من را در حین عمل دیده‌اید (همان: ۱۲۰ - ۱۲۱).

«برای درک کامل گفت‌وگوی نمایشی، شما باید اول بدانید که گویندهٔ کلام چه می‌خواهد و چگونه از گفتار خویش به منظور از سر راه برداشتن آنچه مانع رسیدن به خواست اوست، استفاده می‌کند» (همان: ۶۱)؛ بنابراین «هر گفتاری در نمایشنامه به قصد انجام کار یا وارد کردن فشار، طرح‌ریزی می‌شود، هر گفتار را می‌توان به یک فعل زمان حال تقلیل داد» (هاج، ۱۳۹۸: ۸۸).

ارسطو درام را تقلید یک کنش می‌داند و به عبارتی، جوهر یک اثر نمایشی را کنش دراماتیک می‌خواند. از نظر او آنچه شعر دراماتیک را از شعر حماسی و غنایی متمایز می‌کند، کنش دراماتیک است (ارسطو، ۱۳۹۳: ۱۵). با این اوصاف چون گفت‌وگو، یک کنش محسوب می‌شود، پس می‌تواند عامل تمایز بین متن نمایشی و غیر نمایشی و به‌طور کلی معیاری برای سنجش این ویژگی باشد.

۳. یافته‌ها

در این قسمت به بررسی دو رمان و سوسه از دل‌دا و برۀ گمشدهٔ راعی از گلشیری پرداخته خواهد شد. در این دو اثر عنصر گفت‌وگو، حضور پررنگی دارد؛ بنابراین به‌عنوان یکی از عناصر مهم در این دو اثر قابل بررسی است.

۳ - ۱. برۀ گمشدهٔ راعی

برۀ گمشدهٔ راعی، داستان زندگی آقای راعی، دبیری سرخورده و مجرد است که به دنبال گمشدهٔ خویش و تشکیل خانواده است. او با آقای صلاحی، دبیر نقاشی و همکار خود به خانهٔ وی می‌رود، جایی که همسر معتقد صلاحی در نتیجهٔ بی‌اعتقادی شوهرش، بیمار شده و فوت می‌کند. آقای وحدت، روشنفکر سرخورده و دوست راعی که شخص مشکوکی همواره او را تعقیب می‌کند، به دام اعتیاد و بوجی افتاده و اقدام به خودکشی می‌کند. فردای آنروز، راعی در تشییع همسر آقای صلاحی، به این نتیجه می‌رسد که امیدی وجود ندارد و نسل او زندگانی هستند که دفن شده‌اند.

این رمان یک نقاشی واقعی از اوضاع روشنفکران پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است که دچار سرخوردگی شدید شده و در برابر سلطهٔ غربی، دچار فرایند اقتناع و تضاد هویتی شده‌اند؛ بنابراین ذهنیت منتقد گلشیری، فضای کلی داستان را به گونه‌ای بازآفرینی کرده که بیازگر واقعیت تلخ جامعهٔ ایران پیش از انقلاب است. جامعه‌ای که طبقات گستردهٔ تحصیل کردگان و روشنفکران به دلیل گسترده‌گی ارزش‌های سرمایه‌داری، در فرایند اقتناع ذوب شده‌اند... این فرایند تحمیلی کاذب، از افراد دو هویت متفاوت و متضاد می‌سازد. افراد در چنین جامعه‌ای، به‌ساز باز یگرانی که در نقش‌های گوناگون از صورتک‌های متفاوت استفاده می‌کنند، با هویت جعلی و گاه متضاد و دوگانه در جامعه ظاهر می‌شوند (نجفی و اصلانی، ۱۳۹۹: ۸۶ - ۸۷).

فضا، موضوع و شیوهٔ داستان‌پردازی این رمان موجب می‌شود که گفت‌وگو به‌عنوان یکی از عناصر مهم پیشبرد داستان باشد.

۳-۲. وسوسه

وسوسه^۱ یکی از مهم‌ترین آثار گراتزیا دل‌لدا، نویسنده مشهور ایتالیایی، است. «تعداد مختصر شخصیت‌ها، کمبود فصل و تمرکز حوادث پیرامون داستان مرکزی، قدرت خاصی بدین کتاب بخشیده که بدون شک، یکی از شاهکارهای خانم دل‌لدا، برنده جایزه ادبی نوبل، به شمار می‌رود» (دل‌لدا، ۱۳۹۴: مقدمه، ۶).

وسوسه داستان «پائولو»، کشیش روستایی دورافتاده در جنوب ایتالیا، است که تنها با مادر خود زندگی می‌کند. پائولو پنهانی با زنی رابطه دارد، در حالی که مادر همواره مراقب اوست؛ زیرا در تمام عمر خود تلاش کرده است تا فرزندش به گناه آلوده نشود. از سوی دیگر پائولو درگیر عذاب وجدان و وسوسه‌ای است که با درخواست معشوقه خود برای فرار از روستا، نگرانی‌های مادرش و جایگاه خود به‌عنوان کشیش، در او ایجاد شده است. مادر به تمام ماجرا پی می‌برد و به گمان اینکه فرزندش را از دست داده است از شدت نگرانی و غم فرزند جان خود را از دست می‌دهد؛ در حالی که پائولو با تمام توان بر وسوسه خود فائق آمده است.

عنصر گفت‌وگو در این رمان به دلیل گفت‌وگوهای بین شخصیت‌ها، یا تک‌گویی‌های فراوانی که وجود دارد، حائز اهمیت است و به‌عنوان عنصر مهمی در ساختار داستان به افزایش بار دراماتیک آن کمک می‌کند.

۳-۳. گفت‌وگوی دراماتیک در بره گمشده راعی

در بره گمشده راعی، گفت‌وگو جایگاه ویژه‌ای دارد؛ چراکه گلشیری در روایت خود تلاش می‌کند با توصیف و توضیح محدود و مشخص، بیان جزئیات، عمل داستانی و پیشبرد روایت را از طریق گفت‌وگو در داستان‌اعمال کند. از این رو بخش عمده‌ای از داستان‌او را گفت‌وگوهای بیرونی و درونی شخصیت‌ها تشکیل می‌دهد. باوجود چنین مشخصه‌ای می‌توان همین گفت‌وگوها را به‌سادگی و با کم‌ترین تغییر به گفت‌وگوهای جذاب در نسخه نمایشی یا سینمایی تبدیل کرد؛ به‌ویژه اینکه گلشیری گاهی گفت‌وگوهای داستان‌ش را با توصیف‌های کوتاهی از رفتار و کنش شخصیت‌ها همراه می‌کند که موجب تحرک و نمایشی شدن آنها می‌شود.

همین ویژگی، نشانه می‌دهد که گفت‌وگوها برجسته نیستند و در خدمت جریان داستان قرار دارند و به‌عنوان بخش جدایی‌ناپذیر داستان تعامل بین شخصیت‌ها و پیشرفت روایت باوجود آنها عملی می‌شود. از سوی دیگر با کمترین کلام، مفهوم را بیان می‌کنند و از ایجازی متناسب با فضای داستان یا شرایطی که شخصیت در آن قرار دارد، برخوردارند. برای روشن شدن مطلب، نمونه‌هایی بیان خواهد شد:

زن گفت: - اقل می‌فرمودید تو، یک فنجان چای میل می‌کردید. نترسید، چای که نمک ندارد. - همانطور سرب‌زیر گفت: نه، مزاحمتان نمی‌شوم. حلیمه گفت: - کار که خودتان می‌دانید، قحط نیست؛ اما من نمی‌فهمم که چرا، آنهم حالا... با گوشه چارقد چشمش را پاک کرد. راعی گونه سرخ‌پسر را نیشگون گرفت: - خداحافظ، آقا پسر (گلشیری، ۱۳۵۵: ۲۰).

راعی برای رد کردن حلیمه به خانه او رفته است. او که شخصیت منفعل و سرخورده‌ای است، تلاش کرده تا خود را قانع کند که به خانه حلیمه برود؛ اما در بازگو کردن دلیل خواسته‌اش موفق نیست. در مقابل، حلیمه هم که مایل نیست کار در خانه راعی

را از دست بدهد، دلیل این خواستهٔ راعی برای او پرسشی شده است. از این رو گفت‌وگو در همین بخش کوتاه، پیش‌برندهٔ موضوع و افشاءکنندهٔ احساسات شخصیت‌ها است که با توصیف کنش‌ها، در عین حال که گفت‌وگویی کنشی است، داری ایجاز نیز هست و با کمترین واژگان این نقش را ایفا می‌کند.

دعوت زن نشانهٔ عدم میل او به قطع ارتباط است؛ پس عمل دعوت با گفت‌وگو همراه شده است تا مقصود شخصیت را بر ملا کند. همچنین در نوع وداع راعی با حلیمه نیز، کنش با گفت‌وگو توأم است. راعی پسر حلیمه را مخاطب قرار می‌دهد؛ در حالی که مقصود خود حلیمه است و این وداع غیرمستقیم، در قالب یک جملهٔ موجز خطاب به پسرک گفته می‌شود.

صلاحی ایستاد. داشت سیگارش را که بالاخره سرچوب سیگارش زده بود، روشن می‌کرد. انگار اول از پشت شیشه‌های عینک نگاهش کرده بود، نیم‌نگاهی و حالا فقط به شعلهٔ کبریت نگاه می‌کرد. گفت: - فکر می‌کنید فایده‌ای هم داشته باشد؟... نه، گریه نمی‌کرد. خیره نگاهش می‌کرد، حتی پلک نمی‌زد. بادی داشت با موهای صاف و خاکستر شقیقه‌اش بازی می‌کرد. - چی؟ راه افتاد: - نمی‌دانم، همین کارها، همین که برویم یک جایی، یکی یک چای لیمو بخوریم، یا قهوهٔ ترک و بعد هم ظهر لبی ترک کنیم... اما بدبختی این است که هر شب نمی‌شود این کار را کرد. آدم گاهی دلش می‌خواهد بنشیند و با یکی در مورد کتابی که خوانده است حرف بزند، درست انگار دارد دوره‌اش می‌کند (همان: ۷۴).

توصیف حالات و کنش‌های شخصیت، مانند ایستادن نحوهٔ روشن کردن سیگار و جهت نگاه او، کاملاً بار نمایشی شخصیت‌ها و داستان را افزایش می‌دهد و این پازل را گفت‌وگو به بهترین نحو کامل می‌کند. یک گفت‌وگوی موجز که در عین سادگی و تناسب با شخصیت‌ها (با توجه به اینکه شخصیت‌های داستان نمونه‌ای از روشنفکران جامعه هستند)، در متن، برجسته هم نیست و همین باعث افزایش واقعیت گفت‌وگوها می‌شود. از سوی دیگر راعی شخصیت اصلی داستان در پی شناخت صلاحی است و این گفت‌وگوها می‌تواند شخصیت او را نشان دهد. همچنین این گفت‌وگوها، علاوه بر بازنمایی درونمایه، فرم اثر را هم مشخص می‌کنند؛ یعنی نوع گفت‌وگوها، چه در دیالوگ‌ها، چه تک‌گویی‌ها، تحت تأثیر سبک اثر، به شیوهٔ مدرن ارائه شده است.

گلشیری در این داستان گفت‌وگوهای طولانی نیز گنجانده است. از آنجایی که بیشتر شخصیت‌های رمان از طبقهٔ معلمان هستند؛ بنابراین لحن گفت‌وگوهای آنان متناسب این طبقه خواهد بود. این معلمان طیفی از نسلی سرخورده هستند که بیشتر زمان خود را به بحث و

گفت‌وگو و نقد شرایط موجود می‌گذرانند. در بخش‌هایی، این شخصیت‌ها، گفت‌وگوی طولانی دارند، در واقع افکار خود را بازگو می‌کنند؛ بنابراین این گفت‌وگوها، مکالمهٔ روزمره نیست و در جهت شناخت شخصیت‌ها، پیشبرد طرح داستان و بیان درونمایه به کار گرفته شده‌اند.

صلاحی گفت: - نه، روی سخن من با شما نیست، مقصودم بچه‌هاست، می‌خواهم بگویم، اگر کاریشان نداشته باشیم، در همین ادب و آداب بزرگ می‌شوند، یا به هم‌آسایشی که همه هستند، استنهاها به کنار؛ اما اگر بخواهیم همه را از این مجموعه جدا کنیم، می‌دانید چه می‌شود؟ وقتی به سن و سال من و شما رسیدند، می‌بینند باخته‌اند، می‌بینند نمی‌توانند. بعد هم یا می‌روند و برای خودشان دستاویزهایی می‌تراشند، نمی‌دانم، الکی می‌شوند، به قمار پناه می‌برند، یا به دنبال مالومنا می‌افتند، طوری که دیگر شمر هم جلودارشان نمی‌شود. خوب، خواهید گفت، همین است که هست؛ اما من از این که آدم‌ها را تا نیمهٔ راه ببریم و

رهايشان كنيم، می ترسم. شما داريد همين كار را می كنيد، برای اينكه خودتان هم نمی دانيد، مثلاً آمده‌ايد از چای خوردنتان آنهم رأس ساعت چهار يا پنج عصر در فلان كافه، نمی دانم هزار هزار عادت جزئی، توضيح المسائلی ساخته‌ايد، شما هم هفت آسمان خودتان را داريد، نماز خاص خودتان و حتی آدابی برای تخليه. مسأله اصلاً اين نيست كه کدام يکی بهتر است، بلكه حرف من اينست؛ از كجا مطمئنيد كه بهشت و دوزخ شما واقعی تر از ما اين‌ها، مثلاً بهشت خانم بنده است؟ (همان: ۷۷).

از اين دست گفت‌وگوهای طولانی در اين رمان به تناوب وجود دارد؛ به‌ويژه زمانی كه راعی به همراه همكارانش، در كافه‌ای كه پاتوق آنهاست، جمع می شوند و در مورد مسائل مختلف بحث می كنند. اين گفت‌وگوها، سخنانی است كه نويسنده از زبان شخصيت‌ها بيان می كند. در واقع گلشیری اين گونه در تكت تكت رخدادهای قصه، اعمال و رفتار شخصيت‌ها و بيانندی آثارش، فحوای متن و به عبارت بهتر، نظريات فرهنگی - سياسی اش را دنبال می كند. در اين موقعيت، عناصر داستان تمام جملات، عبارات و حتی توصيفات، باهدف و منظور خاصی به كار گرفته می شوند. به اين ترتيب هيچ جمله‌ای خنثی عمل نمی كند و هيچ واقعيتی، صرفاً يك اتفاق معمولی قلمداد نمی شود؛ بنا بر اين گفت‌وگوها از يك مكالمه ساده فراتر می روند و مانند يك متن نمايشی هدفمند و بدون زوائد شكل می گيرند. اين گفت‌وگوهای طولانی كه كم هم نيستند، فيلم «دوازده مرد خشمگين» (۱۹۵۷)، ساخته

سيدنی لومت را يادآوری می كنند كه فيلمی پر ديالوگ و گفت‌وگو محور است كه در آن دوازده نفر بايد در مورد نوجوانی قضاوت كرده و حكم صادر كنند؛ با اين تفاوت كه اين دوازده نفر در پايدار بحث و گفت‌وگو به نتيجه مشخصی می رسند؛ اما برای راعی و همكارانش در اين داستان چنين بحث‌هایی، نتيجه‌ای جز سرخوردگی و انفعال ندارد.

در طول روايت و در بخش‌هایی از رمان با تكت گویی درونی راعی نيز روبه‌رو می شويم. راعی در بخش‌هایی از قصه - خصوصاً فصل اول - به گذشته برمی گردد و خاطرات پدر و مادر از دست رفته اش را به ياد می آورد و در بخش‌های ديگری نيز، تكت گویی‌های درونی اش به واسطه راوی نوشته می شود. اين تكت گویی‌ها، با اينكه در مقام تكت گویی درونی به كلام می آيند؛ اما از ساخت و نحو و شكل سالم و به هنجاری پيروي می كنند:

«همين جا بود كه دستش را گرفتم. می رفتم و بوی ياس مثل چتری بود، يا هوا همه، بوی ياس بود، معلق ميان شانه‌های ما» (همان: ۲۹).

اين تكت گویی‌ها چون در افشای شخصيت نقش دارند؛ بدون حضور راوی، به شخصيت جنبه واقعی می بخشد؛ تعامل مستقيم شخصيت با مخاطب را فراهم می كند و واجد كنش تخیل و تفكر شخصيت هستند؛ بنا بر اين بار نمايشی آنها بيشتري می شود.

گاهی تعداد گفت‌وگو، بين دو شخصيت در يك صحنه از داستان توصيف را به كمترين حد خود كاهش می دهد و صرفاً در خدمت توصيف حالات يا كنش شخصيت كه بار نمايشی دارد، قرار می گيرد. به عنوان نمونه در يکی از دوره‌های راعی با همكارانش، بخش پرگفت‌وگوی داستان شكل می گيرد تا جایی كه در چندين صفحه با گفت‌وگوی شخصيت‌ها روبه‌رو می شويم.

ماشين كه راه افتاد، عفت پرسيد: - پس يعنی كجا رفته؟ - نمی دانم. - به شما حرفی نزد؟ - نه، اما من بهش گفتم كه حوصله حمل جنازه ندارم. گفتم، برای اينكه جدی بگيرنت، ظاهراً بايد خودكشی كنی، همين امشب، اما من - به خاطر خودم گفتم - نمی توانم، تحمل بيشتري از اينش را ندارم. پيچيدند. گفت: - نكند بيايد خانه من؟ خودش گفت، می خواهد يك هفته‌ای بيايد. - پس شما نمی آييد؟ - مگر فرقی هم می كند؟ گيرم

که دو کتاب سیاه شده دود گرفته را از آنجا بیرون بکشم، یا من هم یکی دو سطل آب روی آن‌قالی بریزم. نگه داشت. راعی گفت: - اگر پیدایش شد، تلفن می‌کنم. مطمئن باشید. - می‌خواهید برسانمتان؟ - نه، با تا کسی می‌روم. متشکرم» (همان: ۱۸۷).

در این بخش، غیبت یکی از دوستان راعی موجب ایجاد تعلیق در جریان داستان می‌شود. این غیبت مشکوک و نگرانی راعی و دوستانش، طرح داستان را به سوی شخصیت دیگر معطوف می‌کند. گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها و توضیحات و حضور محدود راوی، جدای از سرعت بخشیدن به جریان داستان کنجکاوی مخاطب و ارتباط مستقیم او با شخصیت‌ها و به دنبال آن جنبه نمایشی این بخش را افزایش می‌دهد.

گلشیری در داستانپردازی خود، سبک مدرن را پیش گرفته است. درواقع ویژگی‌های این سبک در نحوه استفاده او از عناصر داستانی مشهود است. از آنجا که در داستان مدرن سیر خطی و علت و معلولی آن از بین می‌رود و داستان وارد زمان ذهنی و روانی درون شخصیت‌ها می‌شود؛ بنابراین زمان مدرن صیغه‌ای ذهنی پیدا می‌کند.

بی‌نظمی زمانی این نوع داستان‌ها که برآمده از همان سیر غیرخطی داستان است، در تداعی ذهنی یا یادآوری خاطرات شخصیت‌ها بروز می‌کند؛ همان‌گونه که راعی هم میانه جهان ذهنی خود و دنیای بیرونی و واقعیت، در رفت و آمد است. این ویژگی را می‌توان در تداعی‌های ذهنی شخصیت راعی، از داستان خلقت آدم یا حکایت شیخ بدرالدین که در کلاس درس برای دانش آموزان تعریف کرده است، یا جایی که گذشته و پدر و مادر خود را به یاد می‌آورد، دید. این تداعی‌ها در خط داستانی، وقفه ایجاد می‌کنند و هر بار فضای متفاوتی را به وجود می‌آورند. البته در این تداعی‌ها، همچنان گفت‌وگو حضور پررنگی دارد، مثلاً در حکایت شیخ بدرالدین:

زن گفت: - هر بار همین می‌گویی، باش تا منت دیگر گویم که هر شب به خواب می‌بینم عقری جراه و زرد کوزه بر خال گونه‌ام نشسته است... شیخ گفت: - مرا طمع در بهشت نیست که لقای او را چشم دارم. - زن می‌گفت: - هر پشمینه پوشی همین می‌گوید که تو، بنگر همه اینک سر در گریبان خرقه‌های خود کرده‌اند و خدا می‌بیند (همان: ۶۱).

با نگاهی به مجموع گفت‌وگوهای موجود در این داستان درمی‌یابیم که ویژگی تکامل هم در این گفت‌وگوها بارز است؛ زیرا داستان با گفت‌وگوهای ساده و روزمره، بین دو یا چند نفر آغاز می‌شود؛ اما هرچه پیش می‌رود، متأثر از موضوعات عمیق‌تر و با توجه به ذهنیت شخصیت‌ها، گفت‌وگوهای متفاوت با موضوعات جدی و پراهمیت هم شکل می‌گیرد. برای نمونه، گفت‌وگوی زیر از جنس گفت‌وگوهای روزمره یا موقعیت‌های مشابه است که استفاده می‌شود:

«گفته بود: سلام عرض می‌کنم.

- سلام از ماست. حال‌تان چطور است؟...

گفت: - دست شما درد نکند. بی‌زحمت بگذارید روی میز کتابخانه. شما چرا زحمت کشیدید؟» (همان: ۱۱).

و در مقابل گفت‌وگوی زیر که در مورد زندگی و نوع نگاه به آن شکل گرفته است، رنگ فکری و فلسفی دارد:

- هنوز فکر می‌کنید که قالب آدم را یک‌بار برای همیشه می‌ریزند و برای همین هم معادله‌ها تا همیشه ساده و بچگانه از کار درمی‌آید. خط‌هایی که می‌کشید تا این آدم را از آن آدم جدا کند، همه‌اش برمی‌گردد به اینکه سرنوشت این آدم یا آن یکی از توی گهواره تعیین شده، به جای سرنوشت، جبر گذاشته‌اید، به جای پیشانی نبشته طبقه. عبداللہی داد می‌زند: - این کلیات چیست که سرهم می‌کنی؟ کدام معادله، کدام خط؟ پیروزی، همیشه

صدها پدر دارد؛ اما شکست، بی‌پدر می‌ماند، برای همین هم تو می‌آیی همه‌اش را گردن ما بار می‌کنی. از این گذشته، همه کارهای تو تأیید همان‌نظرات نیست؟
- زندگی من چه ربطی به آن کلیات دارد؟ (همان ۱۴۶)

۳- ۴. گفت‌وگوی دراماتیک در وسوسه

با توجه به واقع‌گرایی دل‌ددا که با توصیف دقیق و برجسته‌کردن شاخصه‌های بصری، تحت تأثیر سبک وریسم^۱ است، گفت‌وگو در آثار او یکی از ابزار پیش‌برد داستان و نزدیک کردن فضای آن به جهان واقعی است. از سوی دیگر، همین گفت‌وگو به داستان بعد نمایشی می‌بخشد.

هرچه فضا، شخصیت‌ها، اعمال و گفت‌وگوهای داستان به واقعیت نزدیک باشد و از حالت توصیف داستانی، خارج و با کنش همراه شود، نمایشی‌تر خواهد شد. در بخشی از داستان وسوسه، مادر پائولو، نگران فرزند است و با این تصور که پسرش در راه گمراهی و نابودی گام برمی‌دارد، برای نجات او دنبال راه چاره است. بر اثر این نگرانی، مادر که در خانه تنها است، سایه خود را حضور شخص دیگری تصور می‌کند:
«سایه خود را روی دیواره پلکان دید و با سر بدان اشاره‌ای کرد. آری، به نظرش می‌رسید که تنها نیست؛ در نتیجه، با این تصور که واقعاً یک نفر دیگر در آنجا دارد حرف‌های او را می‌شنود و بدو جواب می‌دهد، شروع کرد به فلسفه‌بافی» (دل‌ددا، ۱۳۸۴: ۱۴).

از این رو گفت‌وگویی طولانی را با آن‌فرد، برای یافتن راه نجات پسرش آغاز می‌کند:
- چه کنم؟ برای نجات او چه کاری می‌توانم انجام بدهم؟ - همین‌جا منتظر او بماند بماند تا برگردد. آنوقت بدو نواهمه، صاف و پوست‌کنده با او صحبت کن. آری، ماریا مادرانها، هنوز تا فرصت باقی است با او حرف بزن - او خواهد رنجید، انکار خواهد کرد. شاید بهتر باشد که نزد اسقف اعظم بروم و از او تمنا کنم تا ما را از این محل فاسد بیرون آورد و به جای دیگر بفرستد... به او خواهیم گفت: عالیجناب،... صد سال بود که در اینجا کلیسایی وجود نداشت، کشیش نبود (همان ۱۴).

این گفت‌وگوی طولانی که به بخشی از آن اشاره شد، نه تنها تمهیدی است که اطلاعاتی در مورد کشیش قبلی، دلیل حضور پائولو و گذشته روستا ارائه می‌دهد، بلکه در جهت توجه به واقع‌گرایی، به جای تبدیل به گفت‌وگوی ذهنی در قالب تک‌گویی، به شکل گفت‌وگوی دو نفره و امری عینی درمی‌آید؛ مانند صحبت کردن فردی با خودش. نویسنده با این شیوه، نه تنها نگرانی شخصیت داستان را برجسته کرده، بلکه با استفاده از آن به شخصیت داستان بعدی نمایشی و حتی قابل اجرا بر روی صحنه بخشیده است، بنابراین این گفت‌وگو برجسته نیست و محو در متن داستان است.

در این داستان گاه گفت‌وگو تمهیدی برای نمایش افکار و احساسات شخصیت است که در این صورت، این عنصر به یاری شخصیت‌پردازی می‌آید و به جای توصیفات صرف راوی، خود شخصیت داستان به بیان و افشای خود می‌پردازد. در یک تک‌گویی، پائولو از طریق گفت‌وگو و بی‌واسطه، هم شخصیت خود را بازگو می‌کند، هم یک کنش نمایشی انجام می‌دهد و مستقیم با خواننده ارتباط برقرار می‌کند. گویی بر صحنه تئاتر یا در سکانشی

1. Verismo

نوعی رئالیسم ادبی است که اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در ایتالیا شکل گرفت و گسترش یافت. این مکتب تقابلی در برابر کلاسیک‌گرایی و رمانتیسم نیمه دوم قرن نوزدهم بود.

از یک فیلم، این گفت‌وگو را انجام می‌دهد. البته توصیف کوتاه از کنش شخصیت داستانی که نویسنده پیش از گفت‌وگو ارائه می‌دهد، بعد نمایشی شخصیت و در مجموع داستانی را افزایش می‌دهد.

«در داخل کلبه، کشیش خم شده بود. دست‌های خود را بین زانوانه هم می‌فشرد. پیشانی بلندش، روی نیم‌رخ خسته او سنگینی می‌کرد. لب‌هایش با نفرت جلو آمده بود... پائولو در داخل کلبه داشت فکر می‌کرد» (همان: ۸۲).

نویسنده ابتدا به توصیف حالت ظاهری شخصیت داستانی می‌پردازد سپس تک‌گویی شخصیت را با آن همراه می‌کند.

این چنین است که کسی از جهان می‌رود، از بشر گریزان شده است. چون می‌ترسید کسی را به قتل برساند، می‌ترسید مرتکب گناهی بشود؛ و حال در اینجا افتاده است، سنگی مابین سنگ‌های دیگر. من هم تا سی یا چهل سال دیگر همین‌طور خواهم شد. پس از یک محرومیت ابدی؛ و «او» امشب، شاید هنوز انتظار مرا می‌کشد (همان).

گفت‌وگو در رمانهای سنتی^۱ و به اصطلاح «بالزاک»^۲، عاری از پیچیدگی‌های زبانی است و اصولاً برای روشن شدن روند داستانی به کار گرفته می‌شود و نویسنده با وارد کردن شخصیت‌های رمان و رودررو قرار دادن آنها، سعی دارد، روند داستانی و روش بیان آنرا به‌طور زنده و مستقیم برای خواننده ارائه دهد. گفت‌وگوها در چنین رمانهایی با شیوه‌های خاصی که نویسنده اعمال می‌کند همراه است و این مسئله روند گفت‌وگو را آسان می‌سازد و آنرا برای خواننده، قابل فهم می‌کند.

گفت‌وگو در رمان سنتی، اغلب با توضیحی به‌عنوان بیانگر هویت گوینده، همراه است و نویسنده در این حالت به‌صورت مستقیم، نام گوینده را ذکر می‌کند یا با استفاده از عناوینی مانند کشیش، دادستان، سرباز، ناشناس و غیره، او را معرفی می‌کند یا با استفاده از ضمائر، شخصیت را به ما می‌شناساند و در برخی موارد هم با رودررو قرار دادن دو شخصیت که خواننده از پیش با آنها آشنا شده است، تنها با «خط تیره» (-) گفت‌وگو را به وجود می‌آورد (اسدالهی، ۱۳۷۹: ۷-۸).

دلداد یکی از نمایندگان سبک وریسم، رئالیسم ایتالیایی، است. سبکی که پیشینهٔ رئالیسم را در خود دارد. از این رو، ویژگی‌های این سبک در آن مشهود است؛ بنابراین می‌توان داستانهای دلداد را در زمرهٔ رمانهای سنتی یا بالزاک هم قرار داد.

با این اوصاف بر اساس آنچه گفته شد، گفت‌وگو در رمان و سوسه، از نوع سنتی است و چون گفت‌وگوهای شخصیت‌های داستان نه تنها با توصیف کنش همراه است؛ بلکه خود گفت‌وگو هم در قامت کنش ظاهر می‌شود و نوع تک‌گویی هم در این داستان وجود دارد؛ بنابراین، گفت‌وگو در این رمان از نوع دراماتیک است.

یکی از آنها گفت: [بیان هویت گوینده] - ما هم به دنیا شما به راه می‌افتیم.
- شما باید هزار متر از ما فاصله بگیرید و گرنه سنگ پاسبان را به جاذ شما خواهیم انداخت. - سنگ پاسبان؟ خود تو هزار متر از او فاصله خواهی گرفت!
پسر بچه با لبخندی پرافاده گفت: - من؟

۱. سنتی صفتی است که در برابر «رماننو» به این آثار داده می‌شود. در واقع رمان سنتی، آثاری با شیوه‌های بیان واقع‌گرایانه و کلاسیک است که رماننو به انتقاد از آن می‌پردازد.

2. Honoré de Balzac

آنوره دو بالزاک نویسندهٔ نامدار فرانسوی است که او را پیشوای مکتب واقع‌گرایی اجتماعی می‌دانند؛ از این رو هر اثر داستانی که واجد این ویژگی باشد، اصطلاحاً «بالزاک» می‌نامند.

- آره تو که چون خداوند را در دست داری خیال می‌کنی که خودت پروردگار متعال شده‌ای.

یک ولگرد دیگر گفت: - من اگر به جای تو بودم با جعبه روغن مقدس فرار می‌کردم و با آذروغن، هزار جور معجزه می‌کردم (دلدادا، ۱۳۹۴: ۷۸).

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، نویسنده با آوردن سخن دو طرف گفت‌وگو، بدون توضیح اضافه، عمل سخن گفتن را از روایت، به کنش تبدیل کرده است. از همین رو ویژگی ابجاز در گفت‌وگو مشهود است.

گفت‌وگوها در وسوسه، غالباً کوتاه و موجز است و گفت‌وگوهای طولانی مانند مواردی که در بره گمشده راعی ذکر شد، وجود ندارد. با توجه به سبک رئالیستی رمان گفت‌وگوها، ساده و واقع‌گرایانه هستند؛ اما تبدیل به مکالمه نمی‌شوند و در بیان درونمایه کمک می‌کنند.

برای نمونه، در گفت‌وگویی که ذکر شد، سخن ولگرد، با شخصیت او مطابقت دارد و در عین حال فکر ربودن جعبه‌های روغن، برخاسته از نوع فکر اوست و نشان می‌دهد که این شخصیت به معجزه باور دارد. این ویژگی، سادگی و تناسب طرز بیان در گفت‌وگو را با شخصیت‌ها نشان می‌دهد. در نمونه دیگری، گفت‌وگویی میان مادر کشیش و مارکو - پسر بچه‌ای که در کلیسا، دستیار کشیش است - شکل می‌گیرد، نگرانی کودکان پسر بچه و نگاه مقید و در عین حال دلسوزانه مادر کشیش، در این گفت‌وگو قابل دریافت است:

- پسر شما مرا دعوا کرد که چرا حواسم پرت است. نکند مرا بیرون کند؟ شاید می‌خواهد ایلاریو پانیتزا را به جای من استخدام کند؟ ایلاریو حتی سواد هم ندارد، در حالی که من لاتین را هم بلدم بخوانم و بعد هم ایلاریو بچه کثیفی است. عقیده شما چیست؟ مرا بیرون خواهد کرد؟

- او می‌خواهد که تو توجه بیشتری داشته باشی، همین و بس. نباید در کلیسا خنده سر داد.

- خیلی عصبی بود. شاید دیشب خوب نخوابیده است، به خاطر باد، دیدید چه بادی می‌آمد؟ (همان ۵۷)

گفت‌وگوها در وسوسه، به‌جا و به اندازه‌اند و برجستگی در متن داستان ندارند و گاهی در عین حفظ ماهیت گفت‌وگویی خود، حضوری نامرئی دارند و هم روایت داستان را پیش می‌برند، هم در کنار توصیف حالات یا رفتار شخصیت‌ها، از بعد کنشی و نمایشی برخوردارند. نمونه‌ای از آنرا می‌تواند در گفت‌وگویی که میان پائولو و مادرش شکل می‌گیرد مشاهده کرد:

آهی کشید و گفت: - پروردگارا! و به یاد آورد که مدت‌ها دست به دامان پروردگار شده و خود را به او سپرده است. پس خداوند می‌بایست مسائل او را حل کند. خاطرش اندکی آسوده شد. همان‌طور در بستر نشسته بود و صدایش بار دیگر هم تراز صدای پسرش شده بود.

- اگر وجدانت به تو چنین امر می‌کرد، چرا یگراست به آنجا نرفتی؟ چرا اولاً به خانه آمدی؟

- چون قول داده بودم و شما مرا تهدید کرده بودید که اگر پای به آن خانه بگذارم، اینجا را ترک خواهید کرد. سپس با لحنی غمگین تکرار کرد - قول داده بودم.

نزدیک بود فریاد بکشد و بگوید: مادر مرا مجبور کنید که سر قول خود بایستم؛ ولی موفق نشد. در ضمن مادرش در همان موقع می‌گفت: - پس در این صورت برو. اگر وجدانت به تو چنین حکم می‌کند، برو (همان ۱۱۰).

نتیجه‌گیری

با بررسی گفت‌وگوی نمایشی در دو رمان بره گمشده راعی و وسوسه، مشخص شد که گلشیری و دلدا به عنصر گفت‌وگو، توجه ویژه‌ای داشته‌اند و در کاربرد این عنصر از کارکرد داستانی فراتر رفته‌اند. آنها با استفاده از تمهیداتی چون توصیف کنش، گفت‌وگوی مستقیم و بی‌واسطه، تک‌گویی، ایجاز و سادگی گفت‌وگو، نامرئی بودن گفت‌وگو در متن داستان بروز شخصیت و بازتاب درونمایه از طریق آن در اثر خود به گفت‌وگو جنبه دراماتیک بخشیده‌اند.

گلشیری تحت تأثیر سبک مدرن و تلاش برای بیان افکار خود از طریق شخصیت‌ها، به گفت‌وگوها، به‌ویژه تک‌گویی‌ها، صبغه ذهنی بخشیده است. گاه با توصیفات محدود و افزایش گفت‌وگو، میدان را به دست شخصیت‌های داستان سپرده است که در این حالت پیشبرد طرح داستان و شخصیت‌پردازی آن به کمک گفت‌وگوهای شخصیت‌ها به خوبی انجام می‌شود و با محدودیت حضور راوی، بار دراماتیک داستان افزایش می‌یابد. درواقع در گفت‌وگوهای داستان بره گمشده راعی، بیشتر ویژگی‌های گفت‌وگوهای دراماتیک، مانند ایجاز، سادگی، معرفی شخصیت، شکل‌گیری فرم اثر و بازتاب درونمایه، مشهود است.

دلدا نیز در وسوسه، بر اساس سبک وریسم، داستان خود را مانند واقعیت، پی‌ریزی کرده است. گفت‌وگوهای وسوسه، به شیوه رمانسنتی است که واقعی، متناسب با ویژگی‌های شخصیت‌ها و ساده و موجز است و نویسنده تنها نقش راوی را ایفاء می‌کند. گاهی گفت‌وگوها به اندازه‌ای بی‌واسطه ارائه می‌شوند که گویی با صحنه نمایش روبه‌رو هستیم و شخصیت‌ها زنده و پویا هستند. همچنین نویسنده، درونمایه اثر را که عذاب وجدان و خویشتنداری در مقابل وسوسه است، با کمک گفت‌وگو از طریق پائولو، شخصیت اصلی و سایر شخصیت‌های در ارتباط با او، نشان داده است.

گلشیری و دلدا، تجربه کار در حوزه نمایش را نیز داشته‌اند و از آثار این دو اقتباس‌های سینمایی هم انجام گرفته است (فیلم *سازده/حتجاج* بهمن فرمان‌آرا ۱۳۵۳ و فیلم *عشق ممنوع* اثر ماریو مونوچلی ۱۹۵۴، به اقتباس از رمان وسوسه). این موضوع نشان می‌دهد که آثار گلشیری و دلدا از ظرفیت نمایشی و اقتباسی برخوردار است و گفت‌وگو به عنوان عنصری مهم و اساسی در اثر نمایشی، حضور پررنگی در این آثار دارد.

گلشیری و دلدا با توجه به سبک و زبان متفاوت، در کاربرد عنصر گفت‌وگو، اشتراکاتی دارند، از جمله اینکه هر دو از گفت‌وگو برای پیشبرد طرح داستان و معرفی شخصیت داستان بهره می‌برند، گفت‌وگوها در دو اثر ساده و موجز است و حضور بیجا و طبیعی گفت‌وگو، ویژگی نامرئی بودن به آنها بخشیده است، گفت‌وگوها، نقش اطلاع‌رسانی را به عهده گرفته‌اند و به همین دلیل از میزان توصیفات اضافه کاسته و صرفاً به توصیف کنش شخصیت‌ها بسنده شده است. با وجود این اشتراکات، این دو داستان در سبک ارائه گفت‌وگو (مدرن در بره گمشده راعی و وریستی یا به تعبیری سنتی در وسوسه) باهم تفاوت دارند. گفت‌وگوها در بره گمشده راعی، بیشتر ذهنی و گاهی طولانی است؛ اما در وسوسه، عینی، واقعی و بیشتر کوتاه است.

با این اوصاف، این دو اثر از ظرفیت نمایشی بالایی برخوردارند و گفت‌وگوهای دراماتیک در آنها با کم‌ترین تغییر و تحول می‌تواند به گفت‌وگوهای یک متن نمایشی تبدیل شود.

تعارض منافع

نویسندگان هیچ گونه تعارض منافع ندارند.

منابع

- آرمر، آلن. (۱۳۹۵). *فیلم‌نامه‌نویسی برای سینما و تلویزیون*. ترجمه عباس اکبری. تهران: نیلوفر.
- ارسطو. (۱۳۹۳). *ارسطو و فن شعر*. ترجمه عبدالحسین زرین کوب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ارسطو. (۱۳۹۹). *شاعری (بوطیقا)*. ترجمه رضا شیر مرز. تهران: ققنوس.
- اسداللهی، اله شکر. (۱۳۷۹). «رماز نو، دیالوگ نو». *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی* (تبریز). دوره ۴۳ شماره ۱۷۴. صص ۱-۳۴.
- اسلین، مارتین. (۱۳۹۳). *دنیای درام*. ترجمه محمد شهباز. تهران: هرمس.
- الام، کر. (۱۳۹۸). *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*. ترجمه فرزاد سجودی. تهران: قطره.
- بال دیوید. (۱۴۰۰). *شیوه فنی نمایشنامه خوانی*. ترجمه محمود کریمی حکاک تهران: گل.
- بوهم، دیوید. (۱۳۸۱). *درباره دیالوگ*. جمع‌آوری و تدوین لی نیکول. ترجمه علی حسین نژاد. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- دلداد، گراتزیا. (۱۳۹۴). *وسوسه*. ترجمه بهمن فرزانه. تهران: خورشید.
- فیستر، مانفرد. (۱۳۹۹). *نظریه و تحلیل درام*. ترجمه مهدی نصراله‌زاده. تهران: مینوی خرد.
- قادری، نصرالله. (۱۳۹۵). *آنانومی ساختار درام*. تهران: نیستان.
- قاضی مرادی، حسن. (۱۳۹۷). *شوق گفت‌وگو و گسترده‌گی فرهنگ تک‌گویی در میان ایرانیان تهران: دات*.
- گلشیری، هوشنگ. (۱۳۵۵). *بره گمشده راعی*. تهران: زمان.
- مکی، ابراهیم. (۱۳۹۷). *شناخت عوامل نمایش*. تهران: سروش.
- نجفی، حسن و اصلانی، سردار. (۱۳۹۹). «نقد اجتماعی رمان بره گمشده راعی (هوشنگ گلشیری) و سروده حفار القبور (بدر شاکر السیاب)». *کاوشنامه ادبیات تطبیقی* (مطالعات تطبیقی عربی-فارسی). دوره دهم شماره ۲، (پیاپی ۳۸). صص ۸۳-۱۰۳.
- نوبل، ویلیام. (۱۴۰۰). *راهنمای نگارش گفت‌وگو*. ترجمه عباس اکبری. تهران: سروش.
- هاچ، فرانسیس. (۱۳۹۸). *کارگردانی نمایشنامه، تحلیل، ارتباط‌شناسی و سبک*. ترجمه منصور براهیمی و علی اکبر علیزاد. تهران: سمت.
- یول جورج. (۱۳۹۸). *کاربردشناسی زبان*. ترجمه محمد عموزاده مهدیرجی و منوچهر توانگر. تهران: سمت.

