مقایسه دو مناظره

بر اساس نظریه دیالوگی باختین

احمد غنی‌پور ملکشاه
استادیار دانشگاه مازندران

سیدمحسن مهدی نیاچوبی
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی و مدرس دانشگاه مازندران

چکیده

باختین، اندیشمند و منتقد قرن بیستم روسیه، اعتقاد دارد که «مکالمه» در هر سخنی یافت می‌شود. «دیالوگ» (dialogue) در نظریهٔ باختین مفهومی گسترده‌تر از آنچه در ادب فارسی معروف است، دارد. او منطق مکالمه را بیشتر در نثر به‌ویژه در رمان (در معنای مدرن) مورد توجه قرار داده است اما می‌توان این تئوری را در متون منظوم هم بررسی کرد. به زبان دیگر، بسیاری از آثار منظوم فارسی چون حماسه، مثنوی‌های عاشقانه و عارفانه، غزل و مناظرات ویژگی‌های رمان‌های چندصدایی را دارند. باختین، دیالوگ را در مقابل مفهوم تک‌گویی (monologue) قرار می‌دهد و به‌گونه‌هایی چون مستقیم، غیرمستقیم، درونی، بیرونی و اسکاز تقسیم می‌کند. او برخی از رمان‌ها را چندصدایی (آثار داستایوسکی) و برخی از رمان‌ها را تک صدایی (آثار تولستوی) می‌داند. در این مقاله، مناظرهٔ «مست و هوشیار» پروین اعتصامی با مناظرهٔ «خسرو و فرهاد» نظامی بر اساس نظریهٔ باختین مقایسه و تمایزها و تشابه‌های آن دو بر شمرده شده است و ثابت گردیده که هر دو براساس «دیالوگ» ساخته و پرداخته شده‌اند.

کلید واژه‌ها:
دیالوگ، مناظره، باختین، مست و هوشیار، خسرو و فرهاد.

مقدمه

میخاییل باختین، متفکر و منتقد برجستهٔ قرن بیستم، نظریهٔ «دیالوگ» را زمانی ارائه کرد که دو مکتب فلسفی و ادبی در اوج خود قرار داشتند. از طرفی ساختارگرایان بودند که به پیروی از زبان‌شناسی سوسور، لانگ (longue) را در مرکز مطالعات خود قرار داده بودند و سعی در به حاشیه کشاندن حیطه‌های دیگر زبان داشتند و از طرف دیگر، نقد سبک‌شناسی بود که توجه خود را فقط به بیان فردی معطوف کرده بود (مقدادی، ۱۳۷۸: ۴۹۴) باختین با نشان دادن واکنش شدید علیه زبان‌شناسی (عین‌گرایانهٔ) سوسور از یک طرف و اتخاذ موضعی انتقادی در مقابل راه‌حل‌های «ذهن‌گرایانه» از سوی دیگر، توجه خود را از نظام مجرد لانگ به گفته‌های ملموس افراد در شرایط اجتماعی مشخص معطوف کرد. زبان باید ذاتاً پدیده‌ای «گفت‌وشنودی» در نظر

گرفته شود و صرفاً بر حسب جهت‌گیری ناگزیر آن به‌سوی دیگر، درک شود (ایگلتون، ۱۳۸۸: ۱۶۰)

باختین سعی دارد نشان دهد که حتی در به ظاهر خصوصی‌ترین و شاخص‌ترین گفتار یا سخن، سخن یا طرف گفت‌وگوی دیگری وجود دارد (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۲۶). به نظر او سخنگویی که یکسره بر یک موضوع عینی تمرکز دارد، همواره به مخاطبان بالقوه در چپ و راست خود هم نظری می‌اندازد. زبان از این حیث در سرشت خود «گفت‌وگویی» است و صرف نظر از اینکه چه پاسخی به‌صورت بالفعل ارائه خواهد شد، درگیر نوعی گفت‌وگوست. باختین گفت‌وگویی را به تصویر می‌کشد که سخنان سخنگوی دوم از آن حذف شده است. سخنگوی دوم حضوری نامرئی دارد؛ سخنانش را نمی‌شنویم ولی در عمق، این سخنان تأثیر تعیین‌کننده‌ای بر کل سخنان حاضر و مرئی سخنگوی نخست دارد (هارلند، ۱۳۸۱: ۲۴۵). باختین بیشتر دربارهٔ مفاهیم گفت‌وشنودی بحث می‌کند و می‌گوید همهٔ واژه‌ها یا گفته‌ها در پاسخ یا واکنش به امری، ادا می‌شوند. در رفتار روزمره، واژه‌ها درون نظام ادراکی خود نویسنده – که پر از اشیای خاص و حالات احساسی و مرتبط با آن‌هاست – درک می‌شود بنابراین، تمام گفتار به‌سمت چیزی گرایش دارد که باختین آن را «افق درک» شنونده می‌نامد (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۹۴). مکتب باختین به لحاظ توجهی که به ساختار زبانی آثار ادبی داشت، فرمالیست بود اما عمیقاً تحت تأثیر این باور مارکسیستی قرار داشت که زبان نمی‌تواند از ایدئولوژی جدا باشد. این پیوند نزدیک میان زبان و ایدئولوژی، ادبیات را بلافاصله به عرصهٔ اجتماعی و اقتصادی، یعنی قلمرو ایدئولوژی، وارد کرد (سلدن، ۱۳۸۴: ۵۷). باختین بنیان مکالمه‌گری یا گفت‌وشنودی را بر رابطهٔ بین خود و دیگری بنا می‌نهد، آگاهی نسبت به مفهوم دیگر بودن را لازمهٔ برقراری مکالمه می‌داند و حتی آن را به جنبهٔ زیباشناختی اثر ادبی تعمیم می‌دهد؛ بدین صورت‌که رابطهٔ خود و دیگری منجر به پدیدار شدن شکل تکامل یافتهٔ اثری می‌شود که از بعد زیباشناختی حائز اهمیت است. هنرمند واقعی از طرفی با «من بودنِ خود» - که تمایل به برداشت شخص از اطراف دارد – مواجه است و از طرف دیگر، با «غیر خودی بودن» یا دیگر بودن واقعیات اطرافش (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۰۵). توان واژه‌ها و سایر نشانه‌های لفظی در حمل بیش از یک معنا مطابق با بافتی است که در آن به‌کار می‌روند. در این نقد مارکسیسم و فلسفهٔ زبان، سوسور متهم شد که به نشانه‌ها معانی ثابت می‌دهد؛ در صورتی که عملاً معنی واژه‌ها به تعریف مجدد مداوم در چارچوب مبارزهٔ بین طبقات و گروه‌های اجتماعی بستگی دارد (کادن، ۲۵۰: ۱۳۸۰). باختین بیشتر به نثر و رمان (در معنای نوین) توجه داشته است. او برخی از رمان‌ها را (مثل آثار داستایوفسکی) چندآوایی و برخی دیگر (مثل آثار تولستوی) را تک‌آوایی، می‌داند. رمان‌های داستایوفسکی را به‌صورت‌های در حال رقابت و اندرکنشی می‌بیند که در آن‌ها، هر صدا، ارزشیابی‌های احتمالی دیگر صداها را به حساب می‌آورد و در عین حال، برای به کرسی نشاندن ارزشیابی‌های خود تکاپو می‌کند (هارلند، ۱۳۸۱: ۲۵۴). در رمان‌های تک‌آوایی، راوی حرف آخر را می‌زند؛ تصمیم نهایی با اوست و صدا یا آوای او بالاتر از همهٔ آواها قرار دارد. در رمان‌های تک‌آوایی چون از منطق گفت‌وشنودی خبری نیست، فقط «من» راوی یا نویسنده است که فاعل یا آگاهی برتر محسوب می‌شود و آواهای دیگر از شخصیت‌های درون رمان‌ها، همه به منزلهٔ مفعول‌هایی هستند که در اختیار کامل فاعل خود، یعنی راوی یا نویسنده، قرار گرفته‌اند ولی در رمان‌های چندآوایی هیچ سخن پایانی و قطعی وجود ندارد؛ زیرا آوای شخصیت‌ها و آوای راوی در گفت‌وشنودی ناتمام در هم می‌آمیزد. گفت‌وشنود رمان چندآوایی اصیل است؛ زیرا نشان از درگیری‌های مختلف سخن‌های خویش و دیگری دارد که مرتب در هم نفوذ می‌کنند (مقدادی، ۱۳۷۸: ۴۹۸). باختین در کتاب «تخیل مکالمه‌ای»، زبان غیرمکالمه‌ای را زبانی تحکم‌آمیز و مطلق می‌خواند و مکالمه را به بیرونی (بین دو نفر مختلف) و درونی (بین خود قبلی و خود بعدی یک فرد) تقسیم‌بندی می‌کند (باختین، ۱۳۸۷: ۵۳۸). براساس نظریهٔ باختین، سخن (مکالمه و گفت‌وگو) در رمان به گفتار مستقیم یا بازنمایی شده و گفتار یا سخن دوسویه تقسیم می‌شود (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۲۲- ۱۲۱). باختین استدلال می‌کند که مفهوم محدود بودن تاریخمندی و جبریت اجتماعی موجود در مفاهیم گفت‌وشنودی زبان با سبک‌های شعری بیگانه است و نویسندهٔ نثر همواره با زبان‌های خود و زبان‌های بیگانگان (مثل زبان شنوندگان) سازگار می‌شود و زبان چندگونه به‌کار می‌برد (یعنی از زبان‌های گوناگون استفاده می‌کند) تا وارد گفت‌وگو با خوانندگان شود (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۹۴) اما این سخن دربارهٔ متون منظومی که قصد همگرایی با نثر را دارند، صدق می‌کند. بسیاری از متون منظوم فارسی، به‌ویژه مثنوی‌های حماسی غنایی و عرفانی از همان قابلیتی برخوردارند که باختین در نثر می‌جوید؛ یعنی، قابلیت چندصدایی. شاهنامهٔ فردوسی، آثار نظامی، مثنوی مولوی سه اثر شاخص منظومی هستند که با وجود آنکه در روزگار استیلای آوای یکّه بر همهٔ آوای‌های پنهان دیگر سروده شده‌اند، باز به‌دلیل ماهیت چندصدایی داستان از این دیدگاه قابل تحلیل‌اند نمونه‌ای که در این جستار مورد بررسی قرار می‌شود مناظرهٔ خسرو و فرهاد از منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی است. نمونهٔ بارز شعری که راوی، در آن بین صداهای شخصیت‌ها

هماهنگـی ایجاد می‌کنـد، گفت‌وگوی «خسـرو و فرهاد» است. در این مناظره به‌خوبی می‌تـوان دریافت کـه راوی – شـاعر علاوه بر هماهنگی بین صداها، از جانب‌داری یک‌طرفه از شخصیتی خاص، می‌پرهیزد. این اثـر یک مکالمهٔ بیرونی (بین دو نفر مختلف، پادشـاه و شخص عادی) اسـت که در آن چند صدا با هم درمی‌آمیزند: صدای شاعر، صدای خسرو، صدای نزدیکان و مشاوران خسرو، صدای فرهاد، صدای خواننده و صدای شـیرین که دو دلداده بر سر او با هم جدالِ آشکار دارند. گفت‌وگوی فرهاد و شـیرین یکی از زیباتریـن و بی‌نظیرتریـن مکالمـه و مناظرهٔ گسـتردهٔ ادب فارسـی است که براسـاس پرسش شـکل گرفته است و پرسـش می‌تواند یکی از ارکان مکالمه باشد: «پرسش یکی از مهم‌ترین پایه‌های تداوم مکالمه است» (احمدی، ۱۳۸۸: ۹۳). «قهرمان اثر ممکن است در سلسله‌مراتب اجتماعی، بالاتر، هم‌سـطح یا پایین‌تر از گوینـده باشـد» (باختیـن ۱۳۷۳: ۸۴). در مناظرهٔ خسـرو و فرهاد، سـه شخصیت برجسـته وجود دارند که یکـی از آن‌ها نسبت به شاعر در سلسله‌مراتبی اجتماعی برتری اسـت (خسرو) و دو دیگر (فرهاد، شـیرین) هم‌سـطح یا پایین‌تر از او قرار دارند. در نظر باختین، شنونده (مخاطب) جایگاه بلندی در شکل‌گیری اثر دارد و او را در به وجود آمدن اثر یاری می‌رسـاند. «برای زیبایی‌شناسی، هیچ چیز زیان‌بارتر از بی‌توجهی به نقش مسـتقل شنونده نیست. می‌توان گفت که شنونده معمولاً به‌عنوان متحد نویسـنده در کنار او قرار دارد و گاهـی به قهرمان گـزاره نزدیک می‌شود. روشن‌ترین و نمونه‌وارترین بیان این امر در سـبک مجادله یافت می‌شود که قهرمان و نویسـنده را در یک سطح قرار می‌دهد.» (همان: ۸۷)

خسـروپرویز پیش از مناظره با فرهاد، با نزدیکان و مشاوران خود رایزنی می‌کند کـه با فرهـاد، رقیـب خود، چـه کند. مشاوران خام‌اندیش پادشاه می‌گویند که با زر می‌توان فرهاد را از شیرین دور کرد؛ زیرا سیم و زر نه‌تنها عاشق را از دلبر بلکه از دیـن و ایمانش دور می‌کند. احیاناً اگر زر دادن مؤثـر نیفتاد، باید او را به کندن کوه و سنگ مشغول ساخت:

خسرو و فرهاد
نخستش خواند باید با صد امید
زرافشانی بر او کردن چو خورشید
به زر نز دلستان، کز دین برآید
بدین شیرینی از شیرین برآید
بسا بینا که از زر کور گردد
بس آهن کو به زر بی‌زور گردد
گرش نتوان به زر معزول کردن
بـه سـنگی بایـدش مشـغول کـردن
(خسرو و شیرین: ۲۲۸)

خسـرو وقتـی فرهـاد را به دربـار فرا می‌خواند، به انـدازهٔ قد فرهاد زیر پایش زر می‌ریزد تا او را تطمیع و از عشـق به شیرین منصرف کند:

ز پای آن پیل بالا را نشاندند
به پایش پیل بالا زر فشاندند
چو گوهر در دل پاکش یکی بود
ز گوهرها زر و خاکش یکی بود
چو مهمان را نیامد چشم بر زر
ز لـب بگشـاد خسـرو درج گوهـر
(خسرو و شیرین: ۲۲۳)

(باختین در سومین مرحلهٔ کار خود یک ارجاع غیرادبی دارد و آن پدیدهٔ تاریخی کارناوال است. در دورهٔ سده‌های میانی (و به صورتی رو به کاهش در سده‌های بعد) رسم برپایی کارناوال فرصتی برای رهایی کوتاه‌مدت از شـر قیدها و قواعد هنجار شـده را فراهم می‌آورد. کارناوال جشنی برای رهایی کوتاه‌مدت از حقایق حاکم و نظم مسلط و مستقر بود و با تعلیق رتبه و مقام سلسله‌مراتبی امتیازها، هنجارها و منع و نهی‌ها مشـخص می‌شد. به گفتهٔ باختیـن، این‌گونـه رهایی هـم ادراکی بـود و هم رفتـاری. در کارناوال مقدس با نامقدس، بلندپایـه با دون‌پایه، مهم با بی‌اهمیـت، خردمند با کم‌خـرد در هم می‌آمیزد» (هارلند، ۱۳۸۱: ۲۶۲- ۲۶۱). مقابل هم قرار گرفتن پادشاه (بلندپایه) و فرهاد (دون‌پایه) و پاسـخی را که فرهاد به پرسش‌های پادشاه می‌دهد، می‌توان گونه‌ای کارناوال به حسـاب آورد. ممکن اسـت که در نگاه نخسـت این موضوع آشـکار نشـود اما با درنگ و ژرف‌کاوی در پاسـخ فرهاد می‌توان آن را کارناوال دانست؛ زمانی که فرهاد (شخص فرودست جامعه) در مقابل بلندپایه‌ترین شخصیت جامعه قرار می‌گیرد و با پاسخ‌های خود او را به بازی و ریشخند می‌گیرد. این عمل او در واقـع به‌نوعـی، هنجارها و موانع را در هم می‌شکند و امر و نهی‌ها را نادیده می‌گیـرد؛ زیرا شـأن و مقام پادشـاه به اصطلاح شـوخی‌بردار نیست ولی فرهاد دل از دسـت داده، بی‌پـروا و بی‌بـاک و اسـتوار در مقابـل چنین شـخصیتی می‌ایسـتد و با پاسـخ‌های کوبنده‌اش، پادشـاه را بـه بـاد اسـتهزا می‌گیـرد. خسـروپرویز پیش از آنکه پیشنهاد دوم مشـاوران (کندن کوه) را مطرح کند، در خیال خام خـود طرح مناظره و مجادله را می‌ریزد تا فرهاد خوار و خفیف شـده را از عشـق به شیرین، منصرف گرداند... به خاطر همین، خسرو، که خود بالاترین مقام ملکت است، از فرهاد می‌پرسد اهل کجاسـت و انتظار دارد که فرهاد بگوید اهـل ولایت یا دهکده‌ای هسـتم، لیک برخلاف انتظار پادشاه، او می‌گوید که از پایتخت سـرزمین عشق است؛ از دیاری که مردمانش عاشق و دلداده‌اند:

نخستین‌بار گفتش از کجایی؟
بگفت از دار ملک آشنایی

درواقع، اولین پرسش برای معرفی طرف دیگرِ سخن و به قصد خوار داشتِ اوست لیک پاسخ‌دهنده نه‌تنها خفیف نمی‌شود بلکه پرسشگر را به ریشخند می‌گیرد. در بیت دوم، ادامهٔ اهداف پرسشگر (خفیف کـردن مخاطب) دیده می‌شـود ولی باز پاسخ مخاطب از گونهٔ دیگر است:

بگفت: آنجا به صنعت در چه کوشند؟
بگفت: اندُه خرند و جان فروشند

پادشـاه می‌پرسـد کـه شـغل مردمان سـرزمین تـو چیسـت؟ فرهـاد جواب

باختین بنیان مکالمه‌گری یا گفت‌وشنودی را بر رابطهٔ بین خود و دیگری بنا می‌نهد. آگاهی نسبت به مفهوم دیگر بودن را لازمهٔ برقراری مکالمه می‌داند و حتی آن را به جنبهٔ زیباشناختی اثر ادبی تعمیم می‌دهد

می‌دهد که غم و اندوه عشــق را تحمل و جان را فــدای محبوب خود می‌کنند. در بیت ســوم مصراع دوم «منِ» خود به «منِ» دیگر تبدیل می‌شود.

در مصــراع اول «من» همان «من» برای خود اســت، به زبان دیگر، همان پادشاه اســت که برای توهین به فرهاد می‌گوید که فروختن جان، دور از ادب اســت ولی فرهــاد، از «منِ خود» حــرف نمی‌زند و می‌گویــد، فروختن جــان و جانبازی، از طرف عاشقان، کار عجیبی نیست:

بگفتا: جان‌فروشی در ادب نیست
بگفت: از عشقبازان این عجب نیست

در مکالمهٔ بعدی، حاکم برای ریشــخند مخاطب ســؤال می‌کند که آیا از ته دل خود این‌گونه عاشق شیرین شده‌ای؟

این ســؤال بیان‌کننــدهٔ ایــن نکته نیز هست که خود پرســشــگر، هیچ‌وقت در زندگی‌اش عاشق کسی نبوده است اما با پاسخ فرهاد، خود پرسنده، مورد تمسخر واقع می‌شود:

بگفت: از دل شدی عاشق بدین سان؟
بگفت: از دل تو گویی و من از جان

در گفت‌وشنود دیگر، خسرو می‌خواهد از حد و اندازهٔ عشــق فرهاد به شیرین آگاه شــود و با پاســخ فرهاد، درمی‌یابد که او شــیرین را (برخلاف خودش که چندین زن و کنیزکان بســیار دارد) از جان خود بیشتر می‌خواهد:

بگفتا: عشق شیرین بر تو چون است؟
بگفت: از جان شیرینم فزون است

در مکالمهٔ بعدی خسرو سؤال نسنجیده‌ای می‌کند. می‌پرسد: آیا هر شب شیرین را در خواب می‌بینی؟ با توجه به این نکته که شیرین هر بار کنیزکی را به‌جای خود به نزد خســرو می‌فرســتاده و خسرو به سبب مستی این موضوع را در نمی‌یافته است، این سؤال می‌تواند مبین این نکته باشد که خود خسرو، شیرین را فقط در خواب می‌بیند اما فرهاد پاســخ می‌دهد: «اگر خواب به ســراغم آید، شیرین را در خواب می‌بینم ولی من در عشق او آرام و قرار و خواب ندارم»:

بگفتا: هر شبش بینی چو مهتاب؟
بگفت: آری چو خواب آید، کجا خواب؟

در دیالوگ دیگر، سخن حاکم تحکم‌آمیز می‌شــود و این نکته‌ای است که باختین بر آن تأکید می‌ورزد. گرچه رو ســاخت جمله پرسشی است ولی در ژرف ساخت، با جمله‌ای امری روبه‌رو هســتیم. خسرو می‌گوید: «دل خود را از مهر به شــیرین پــاک کن. من حاکم و ســلطان این مرز و بوم و صاحب شــیرین ارمنی هســتم. پــس تو دیگر به او فکــر مکن» و فرهاد در پاســخش می‌گوید: «این خواهش تو شدنی نیست؛ مگر اینکه من بمیرم»:

بگفتا: دل ز مهرش کی کنی پاک؟
بگفت: آن‌گه که باشم خفته در خاک

در جملهٔ بعدی، خســرو می‌پرســد که «اگر به خانه‌اش بروی (به او برسی)، چه می‌کنی؟» و فرهاد می‌گوید: «سرم را زیر پای او می‌اندازم»:

بگفتا: گر خرامی در سرایش؟
بگفت: اندازم این سر زیر پایش

حاکــم ســلطه‌گر در گفت‌وگــوی زیــر می‌خواهد عیار عشــق فرهاد را بسنجد. بدین‌سبب می‌گوید: «اگر شیرین چشم تو را زخمــی کند، چــه خواهی کرد؟» و انتظــار دارد که فرهاد بگویــد مثلاً از او گلــه می‌کنم یا تــاوان می‌گیرم، ولی فرهاد جواب دندان‌شــکنی می‌دهد (نیز می‌توان گفت آن کسی که چشم را ریش می کند، حاکم اســت نه شیرین) یعنی اگر چشــمت به دنبال او باشد، تو را کور خواهم کرد):

بگفتا: گر کند چشم تو را ریش؟
بگفت: این چشم دیگر دارمش پیش

در صحنهٔ دیگر خسرو با طرح یک جملهٔ پرسشی می‌خواهد ســلطه‌گری خود را برملا کند. بدین جهــت می‌گوید: «اگر کســی شــیرین را از آنِ خود کند، چه می‌کنی؟» فرهــاد بدونِ رودربایســتی می‌گوید: «با ابزار کارم به جنگش خواهم رفت»:

بگفتا: گر کسیش آرد فرا چنگ؟
بگفت آهن خورد ور خود بود سنگ

در بیت بعدی، پادشاه خودکامه می‌گوید: «اگر به او نرسی چه می‌کنی؟» و فرهاد پاســخی می‌دهد که ثابت می‌کند عشق او به شیرین از پی امیال نفسانی نیست:

بگفتا: گر نیابی سوی او راه؟
بگفت: از دور شاید دید در ماه

در گفت‌وگویــی دیگر خســرو می‌گوید از ماه خود دور بودن شایســته نیست و فرهاد با استفاده از باور قدما می‌گوید که مــن دیوانه‌ام و اگر از ماه (شــیرین) دور باشم بهتر است:

بگفتا: دوری از مه نیست در خور
بگفت: آشفته از مه دور بهتر

در سخنی دیگر، حاکم سؤال نسنجیده‌ای طرح می‌کند و می‌گوید: «اگر شــیرین تمام دارایی تو را بخواهد، تو چه خواهی کرد» و فرهــاد دل داده برخلاف انتظار پرسشگر می‌گوید: «من با زاری و دعا این موضوع را خواستارم:»

بگفتا: گر بخواهد هر چه داری؟
بگفت: این از خدا خواهم به زاری

در گفت‌وشــنود بعــدی، خســرو خوی دژخیمانــهٔ خــود را آشــکار می‌کنــد و «دیگــری» (شــیرین) همــان «مــنِ» پرسشــگر اســت. به زبان دیگر، شیرین نیســت که خواهان مرگ فرهاد اســت، بلکه خود خســرو اســت کــه می‌گوید: «اگر در عشق به شیرین پافشاری کنی، مرگ در انتظارت خواهد بود.» فرهاد هم پاســخ می‌دهد: «سر» و وجود من، وام و دینی است که در راه عشق باید پرداخت کنم؛ به‌خاطر همین من به مرگ خویش راضی‌ام.»

بگفتا: گر به سر یا بیش خشنود؟
بگفت: از گردن این وام افکنم زود

زمانی که خســرو پاک‌بــازی و جانبازی فرهــاد را در حین گفت‌وگــو درمی‌یابد، امر می‌کند که عشــق به شیرین را باید فراموش کند ولی فرهاد طغیان می‌کند و می‌گوید که عاشــقان قادر به انجام دادن این کار نیستند:

بگفتا: دوستیش از طبع بگذار
بگفت: از دوستان ناید چنین کار

در رمان‌های تک‌آوایی چون از منطق گفت‌وشنودی خبری نیست، فقط «من» راوی یا نویسنده است که فاعل یا آگاهی برتر محسوب می‌شود و آواهای دیگر از شخصیت‌های درون رمان‌ها، همه به منزلهٔ مفعول‌هایی هستند که در اختیار کامل فاعل خود، یعنی راوی یا نویسنده، قرار گرفته‌اند

ادامهٔ مطلب در وبگاه نشریه