دریافت: ۹۱/۶/۸
تایید: ۹۱/۱۱/۱۱

گفتمان غیرمستقیمِ آزاد و اهمیت آن در سبک‌شناسی روایت: بررسی مقابله‌ایِ داستان‌های مدرنیستی و پیشامدرنیستی

محمّد غفّاری[۱]
دکتر امیرعلی نجومیان[۲]

چکیده

«گفتمان غیرمستقیمِ آزاد» یکی از رایج‌ترین و در عین حال، بحث‌انگیزترین شیوه‌های بازنمود گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌ها در ادبیات داستانی بوده است. پیشینهٔ کاربرد آن در ادبیات غرب به سده‌ها پیش بازمی‌گردد، اما اوج رواج آن در سال‌های آغازینِ سدهٔ بیستم بود که از آن به دورهٔ مدرنیسم تعبیر می‌شود. جستار حاضر این شگرد سبکی ـ روایتی را معرفی و کاربرد آن را در داستان‌های مدرنیستی و پیشامدرنیستی بررسی می‌کند. در آغاز، چیستیِ این گونه از گفتمان، ویژگی‌ها، و کارکردهایِ آن را شرح داده‌ایم. سپس، قطعه‌هایی از چند اثر مدرنیستی و پیشامدرنیستی را با توجه به این شگرد تحلیل و اثرهای حاصل از به‌کارگیری آن را تشریح کرده‌ایم. در ضمنِ این تحلیل‌ها، بحث کرده‌ایم که دو کارکرد نخستینِ گفتمان غیرمستقیم آزاد در متن‌های داستانی عبارت‌اند از: ایجاد همدلی در خواننده با شخصیت مورد نظر و آفرینش ابهام و چندآوایی در متن. در پایان، تفاوت گفتمان غیرمستقیم آزاد را در این دو سبکِ داستان‌نویسی نشان می‌دهیم و به این نتیجه می‌رسیم که، به رغم تفاوت‌های موجود، در هر دوی آنها این شگردْ ابزاری است کارامد برای بازنمود دنیای درونیِ شخصیت‌های داستانی، و آگاهی از آن برای خوانندگانِ روایت‌های داستانی بایسته است. از این رو، در آموزش ادبیات داستانی و نقد داستان، این ابزارِ سبکی ـ روایتی و شگردهای همسان باید مورد توجهی ویژه قرار بگیرند.

---

۱. دانشجوی دکتری ادبیات انگلیسی، دانشگاه شیراز.
پیام‌نگار: ghaffary_2140@yahoo.com
۲. عضو هیئت علمی دانشگاه شهید بهشتی
پیام‌نگار: amiran35@hotmail.com

کلید واژه‌ها: سبک‌شناسی روایت، گفتمان روایت، بازنمود گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌ها، گفتمان غیرمستقیم آزاد، چندآوایی، داستان مدرنیستی، داستان پیشامدرنیستی

مقدمه

«روایت»[۳] عبارت است از بازگویی مجموعه‌ای از روی‌دادها یا حقیقت‌ها به نحوی که میانشان رابطه‌ای ایجاد شده باشد. در نقد ادبی، اصطلاح «روایت» را به داستانی اطلاق می‌کنند که شامل چند روی‌داد و شخصیت و نیز کنش‌ها و گفتارهای آنان است. روایت‌ها ممکن است شفاهی/ مکتوب و منظوم/ منثور باشند. هر روایت را گوینده/ نویسنده‌ای (خطابگر) برای شنونده/ خواننده‌ای (خطابگیر) بازگو می‌کند. به بررسی نظام‌مندِ روایت‌های داستانی «روایت‌شناسی»[۴] می‌گویند. روایت‌شناسی، در واقع، شاخه‌ای از نقد ساختار باور[۵] است که به بررسی ساختار روایت‌های داستانیِ منثور و عرف‌ها و قاعده‌های حاکم بر آنها می‌پردازد.

از دیدگاه روایت‌شناسی، هر روایت به‌طور کلی دو سطح یا لایه دارد: داستان و گفتمان. «داستان»[۶] مواد خامِ روایت است که نویسنده آنها را به دل‌خواه خود بازگو می‌کند. به زعمِ میکه بل (Bal 1977: 6، به نقل از Culler 191)، داستان «شامل زنجیرهٔ روی‌دادهای بنیادیِ روایت است که با ترتیب زمانی یا بنا به موقعیت مکانی و رابطه‌شان با کنش‌گرانِ درگیر در این روی‌دادها کنار هم قرار گرفته‌اند». شیوهٔ بازگوییِ داستان، با استفاده از شگردهای متنی و ابزارهای سبکیِ مختلف، را «گفتمان»[۷] می‌نامند (Culler 189). بررسی شگردهای زبانی و عناصر سبکیِ به‌کاررفته در گفتمانِ روایت در حیطهٔ «سبک‌شناسی روایت»[۸] قرار می‌گیرد.

گفتمانِ روایت دو نوع گفتمان دیگر را در بر می‌گیرد: گفتمانِ روایت‌گر و گفتمان شخصیت‌های داستان. گفتمان شخصیت یعنی بازگفتِ روی‌دادهای کلامی و سخنان

3. Narrative
4. Narratology
5. Structuralist Criticism
6. Story
7. Discourse
8. Narrative Stylistics

شخصیتِ مورد نظر (.Jahn N8.1). می‌توان گفت که گفتمان شخصیت‌ها، پیش از اینکه به خواننده برسد، از صافیِ گفتمانِ روایت‌گر عبور می‌کند. شیوهٔ بازنمودِ روایت‌گر و در نهایت، نویسنده از گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌ها بر چشم‌اندازِ روایتِ داستان تأثیر می‌نهد و میزان همدلیِ[۹] خواننده با شخصیت‌های گوناگون را تغییر می‌دهد. افزون بر این، شیوه‌های خاصی از بازنمود گفتمانِ شخصیت‌ها، که جلوتر به آنها اشاره خواهد شد، موجب پیدایش فاصله‌ای کنایی[۱۰] (= آیرنیک) میان روایت‌گر و شخصیت‌ها می‌شوند.

در کل، چهار روش برای بازنمود گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌ها[۱۱]، که در مجموع «گفتمان» شخصیت‌ها نامیده می‌شود، وجود دارد: گفتمان مستقیم[۱۲]، گفتمان غیرمستقیم[۱۳]، گفتمان مستقیمِ آزاد[۱۴]، و گفتمان غیرمستقیمِ آزاد[۱۵] (Simpson & Montgomery 151). «گفتمان غیرمستقیم آزاد» ابزاری سبکی برای بازنماییِ گفتمانِ شخصیت است که با برآمدنِ مدرنیسم مورد توجه ویژهٔ داستان‌نویسان غربی قرار گرفته است. این نوع گفتمان «آزاد» است چون وابسته به هیچ جملهٔ پایه‌ای پیش از خود (مانندِ «علی گفت که ...») نیست؛ و «غیرمستقیم» است زیرا عین کلام یا اندیشهٔ شخصیتِ مورد نظر هم نیست، یعنی مثل گفتمان مستقیم درون گیومه نیامده است، و اشارتگرهای موجود در این گفتمان با نظام اشارتگریِ وضعیت کنونیِ روایت هم‌خوانی دارند (.Jahn N8.6).[۱۶]

---

9. Empathy
10. Ironic Distance
11. Representing characters' speech and thought
12. Direct discourse (DD)
13. Indirect discourse (ID)
14. Free direct discourse (FDD)
15. Free indirect discourse (FID)

۱۶. یکی از نشان‌هایی که به تشخیص منبع گفتمانِ روایت کمک می‌کند نوعِ «اشارتگرها»ی (deictic words / deixis) به‌کاررفته در آن است. اشارتگرها (یا «نمایه‌گون‌ها») «سرنخ‌ها[یی] متنی[اند] مانند «اینجا، آنجا، الان، سپس، تو، من» که موقعیت گفتمان را نسبت به چشم‌انداز یا دیدگاهِ نویسنده / گوینده معین می‌کنند» (وردانک ۱۹۶). به عبارت دیگر، ضمیرهای شخصی و اشاره، شناسه و صیغهٔ فعل‌ها، قیدهای مکان و زمان، و عناصری از این قبیل در شمار اشارتگرها می‌آیند. در مجموع، اشارتگرها یا «نزدیک‌نما» (proximate)اند یا «دورنما» (non-proximate): اشارتگرهایی مانند "is"/«است»، "now"/«الان»، "here"/«اینجا»، و "this"/«این» نزدیک-نما، و اشارتگرهایی مثل "was"/«بود»، "then"/«آن‌وقت»، "there"/«آنجا»، "that"/«آن» دورنما به حساب می‌آیند (فاولر ۱۳۹۰: ۱۴۲، پانوشت).

کاربرد گفتمان غیرمستقیم آزاد در حکم شگردی گفتمانی در ادبیات داستانی در اوایل سدهٔ نوزدهم و در آثار جین آستین[۱۷] (۱۷۷۵–۱۸۱۷)، به‌خصوص رمان *اِما*[۱۸] (۱۸۱۸)، بود که اهمیت یافت (Gunn 35). در داستان‌های مدرنیستیِ آغاز قرن بیستم این شگرد به کمال رسید و به شیوه‌ای جاافتاده برای بازنمود گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌ها بدل شد. بی‌شک، ویرجینیا وولف[۱۹] (۱۸۸۲–۱۹۴۱) و جیمز جویس[۲۰] (۱۸۸۲–۱۹۴۱)، دو نویسندهٔ مدرنیستِ انگلیسی‌زبان، در این روند سهم بسزایی داشته‌اند. گفتمان غیرمستقیم آزاد در جای‌جای بیشترِ رمان‌های وولف، از جمله *خانم دلووی*[۲۱] (۱۹۲۵) و *به سوی فانوس دریایی*[۲۲] (۱۹۲۷)، و نیز داستان‌های مجموعهٔ *دابلینی‌ها*[۲۳] (۱۹۱۴) اثر جویس به چشم می‌خورد. رواج این شگرد در دورهٔ مدرنیسم، در حقیقت، ریشه دارد در روی‌آوردنِ نویسندگان و شاعران پیش‌گامِ این دوره به دنیای ذهنی و شخصیِ انسان‌ها و دریافت[۲۴]ها، احساس‌ها، و اندیشه‌های درونی‌شان. در ادبیات داستانیِ سدهٔ نوزدهم، که بیشتر صبغهٔ رئالیستی داشت، بر کردارها و رفتارهای بیرونی و جنبه‌های اجتماعیِ زندگیِ شخصیت‌ها تأکید می‌شد، اما در سال‌های آغازینِ سدهٔ بیستم این نگرش جای خود را به نوعی «رئالیسمِ روان‌شناختی»[۲۵] داد که به بهترین وجه با شگردهایی نظیر گفتمان غیرمستقیم آزاد (≈ سیلان آگاهی)[۲۶] و گفتمان مستقیم آزاد (≈ تک‌گوییِ درونی[۲۷]) تحقق می‌یافت.[۲۸]

17. Jane Austen
18. *Emma*
19. Virginia Woolf
20. James Joyce
21. *Mrs Dalloway*
22. *To the Lighthouse*
23. *Dubliners*
24. Imression
25. Psychological Realism
26. Stream of consciousness
27. Interior monologue

۲۸. «سیلان آگاهی» و «تک‌گویی درونی» دو اصطلاح سنتی و پیشاروایت‌شناختی (pre-narratological)اند که با گسترش روایت‌شناسی از رواج افتاده‌اند، طوری که در اکثر کتاب‌های نوشته‌شده در این حوزه اثری از آنها نمی‌بینیم. در واقع، با مطرح‌شدن بحث بازنمود گفتمان شخصیت‌ها در نقد داستان، اصطلاح‌های «گفتمان غیرمستقیم آزاد» و «گفتمان مستقیم آزاد» به‌ترتیب جای این دو اصطلاح سنتی را گرفته‌اند و تقریباً معادل آنه

روش و پرسش‌های تحقیق

این جستار، بر مبنای چارچوب نظریِ روایت‌شناسی و سبک‌شناسیِ روایت، گفتمان غیرمستقیم آزاد را معرفی می کند، سرشت و کارکردهایش را شرح می‌دهد، و تأثیرهای آن را بر فراگردِ خوانش متنِ روایتی وامی‌کاود. برای نیل به این مقصود، ابتدا، مفهوم بازنمودِ گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌های داستان و انواع آن را توضیح می‌دهیم. سپس، با ذکر نمونه‌هایی، نشان می‌دهیم چگونه گفتمان مستقیم می‌تواند به گفتمان غیرمستقیم، و سپس به گفتمان غیرمستقیم آزاد تبدیل شود. سرانجام، با توجه به این شگردِ سبکی و تأثیرهای حاصل از آن، قطعه‌هایی را از داستان‌های مختلف مدرنیستی و پیشامدرنیستی تحلیل می‌کنیم. نمونه‌هایی که از داستان مدرنیستی تحلیل می‌کنیم شامل دو قطعه از رمان *خانم دلووی* اثر ویرجینیا وولف و یک قطعه از داستان کوتاه «مردگان»[۲۹] نوشتهٔ جیمز جویس (۱۹۱۴) می‌شوند، و نمونه‌های داستان پیشامدرنیستی نیز قطعه‌هایی‌اند از رمان‌های *اِما* اثر جین آستین، *آسیاب کنار فلاس*[۳۰] (۱۸۶۰) اثر جرج الیت[۳۱] (۱۸۱۹–۱۸۸۰)، و *خیابان نیوگراب*[۳۲] (۱۸۹۱) اثر جرج گیسینگ[۳۳]، نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۵۷–۱۹۰۳).[۳۴]

بنابراین، پرسش‌هایی که پژوهش حاضر بدان‌ها پاسخ خواهد داد عبارت‌اند از:

قلمداد می‌شوند. تبیین شباهت‌ها و تفاوت‌های این اصطلاح‌ها در جستار حاضر نمی‌گنجد، و نگارندگان امیدوارند بتوانند در جستاری مستقل به این مبحث بپردازند.

29. "The Dead"
30. *The Mill on the Floss*
31. George Eliot
32. *New Grub Street*
33. George Gissing

۳۴. در اینجا، باید به این نکته اشاره کرد که، به زعم نگارندگان، رمان *خانم دلووی* نوشتهٔ ویرجینیا وولف مثال اعلای کاربرد گسترده و مؤثرِ گفتمان غیرمستقیم آزاد در ادبیات داستانی است. وولف یکی از مطرح‌ترین نویسندگان مدرنیست است که دلیل شهرتش، بیش از هرچیز، استفادهٔ استادانه از شگرد سیلان آگاهیِ شخصیت در رمان‌هایی مثل *خانم دلووی*، *به سوی فانوس دریایی*، و *موج‌ها* (*The Waves*) (۱۹۳۱) است. بیشترِ ناقدانْ *خانم دلووی* را شاه‌کارِ وولف می‌شناسند. این رمان راجع به شخصی به نام کلاریسا (Clarissa) دلووی و اندیشه‌ها و احساس‌های او در روزی خاص است. وولف، با استفاده از شگردهایی مانند گفتمان غیرمستقیم آزاد، شخصیت افراد درگیر در این داستان و دنیای درونیِ آنان را به‌خوبی بازمی‌نمایاند.

۱. روایت‌گر به چه شیوه‌هایی می‌تواند گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌ها را در متن روایت بازبنمایاند؟
۲. گفتمان غیرمستقیم آزاد چیست؟ چگونه می‌توان آن را در متن روایت تشخیص داد و از سه گونهٔ دیگرِ بازنمود گفتمان شخصیت‌ها متمایز کرد؟ گفتمان غیرمستقیم آزاد چه تأثیری بر روند خوانش متن و تفسیر خواننده می‌گذارد؟
۳. نقش شگرد سبکیِ گفتمان غیرمستقیم آزاد در گفتمانِ روایتِ آثار مدرنیستی چیست؟ چگونه می‌توان این شگرد را در متن این آثار مشخص کرد و تأثیر آن بر حال و هوا[۳۵]ی اثر، کانونی‌سازی[۳۶]، و خوانشِ متن چیست؟
۴. گفتمان غیرمستقیم آزاد به چه میزان در داستان‌های پیشامدرنیستی (سدهٔ نوزدهم) به کار رفته است؟ آیا تأثیر آن در این متن‌ها مانند تأثیر آن در متن‌های مدرنیستی است؟ به عبارت دیگر، تفاوت گفتمان غیرمستقیم آزاد در داستان‌های مدرنیستی و پیشامدرنیستی چیست؟

در متن‌های مدرنیستی، از جمله رمان *خانم دلووی* و داستان کوتاه «مردگان»، گفتمان غیرمستقیم آزاد فراوان به کار رفته است، طوری که به نظر می‌رسد این شگرد یکی از عناصر اساسیِ گفتمانِ این روایت‌هاست و به نمودِ (سیلانِ) آگاهیِ شخصیت‌های آنها یاری می‌رساند. نویسنده با توسل به این شگرد می‌تواند گونه‌ای ابهام در متن خود ایجاد کند؛ در این حالت، خواننده قادر نیست منشأ صدایی را که در متن داستان می‌شنود تشخیص دهد: آیا این صدا متعلق به روایت‌گر است یا به شخصیتِ مورد اشاره؟ ظاهراً، وولف و جویس آگاهانه از این ابزارِ زبانی استفاده کرده‌اند تا چنین ابهامی در متن ایجاد کنند. از سوی دیگر، بر خلاف این تصور که کاربرد مؤثرِ گفتمان غیرمستقیم آزاد ویژهٔ آثار مدرنیستی است، این شگرد در متن‌های داستانیِ پیشامدرنیستی نیز به کار رفته و بر روایت داستان و برداشت خواننده از این متن‌ها تأثیر می‌گذارد. با وجود این، فرضیهٔ ما این است که کاربرد این ابزار روایتی در این داستان‌ها با کاربرد آن در داستان‌های مدرنیستی فرق می‌کند، هم از نظر

35. Atmosphere
36. Focalization

کمیت هم از نظر کیفیت، و به نظر می‌رسد خاستگاه این تفاوتْ روی‌کردهای متفاوتِ این دو شیوهٔ داستان‌نویسی به شخصیت‌پردازی[۳۷] و روایت‌گری[۳۸] باشد.

اشاره‌ای به پیشینهٔ بحث

تا به حال، مقاله‌ها، رساله‌ها، و کتاب‌های متعددی دربارهٔ جنبه‌های گوناگونِ گفتمان غیرمستقیم آزاد نوشته شده‌اند. آدلف توبلر[۳۹]، زبان‌شناس آلمانی، در سال ۱۸۸۷، نخستین کسی بود که اصطلاح «گفتمان غیرمستقیم آزاد» را به کار برد و آن را ترکیبی از گفتمان مستقیم و گفتمان غیرمستقیم دانست (Ginsburg 2-3). پژوهندهٔ بعدی که آن را در کانون توجه زبان‌شناسان و سبک‌شناسان جای داد شارل بالی[۴۰] بود. بالی (Bally 1912) برای اشاره به این شگرد اصطلاحِ «سبک غیرمستقیم آزاد»[۴۱] را به کار برد و کاربرد آن را با توجه به قاعده‌های دستور زبان فرانسه در متن‌های فرانسوی بررسی کرد. وی. اِن. وُلوشینف[۴۲] (Vološinov 1986)، از اصحاب مکتب میخاییل باختین[۴۳]، که برخی او را خودِ باختین می‌دانند، گفتمان غیرمستقیم آزاد را در ادبیات داستانیِ سدهٔ نوزدهم بررسی کرد. نوشتهٔ او، که نخستین‌بار در سال ۱۹۲۹ منتشر شد، نقدی بود بر نظریه‌های پیش از خود و تأکیدی بر نوبودن این صناعت در ادبیات داستانیِ آن دوره.

براین مک‌هیل (McHale 2004)، در مقالهٔ بلندی که اولین بار در ۱۹۷۸ منتشر کرد و اکنون به اثری کلاسیک در این حوزه تبدیل شده، یکی از جامع‌ترین تحقیق‌ها را دربارهٔ نشان[۴۴]های متنی و کارکردهای گفتمان غیرمستقیم آزاد انجام داده است. پژوهشگران متعدد دیگری هم مفصلاً به سرشت و کارکردهای این شگرد پرداخته‌اند که اشاره به آنان از

---

37. Characterization
38. Narration
39. Adolf Tobler (1835-1910)
۴۰. Charles Bally؛ زبان‌شناس فرانسوی (۱۸۶۵–۱۹۴۷)؛ هم‌کار فردینان دو سوسور (Ferdinand de Saussure) در گروه زبان‌شناسیِ دانشگاه ژنو و یکی از گردآورندگان و ویراستاران *دورهٔ زبان‌شناسی عمومیِ* او (*Course in General Linguistics*) (۱۹۱۶).
41. le style indirect libre / free indirect style
42. Valentin Nikolaevich Vološinov (V. N. Voloshinov) (1895-1936)
43. Mikhail Bakhtin (1895-1975)
44. Marker

حوصلهٔ این جستارِ کوتاه بیرون است. در ادامهٔ این بخش، به چند مورد از مهم‌ترین پژوهش‌هایی اشاره می‌شود که نقش گفتمان غیرمستقیم آزاد را در اثر یا آثار داستانیِ خاصی واکاوی کرده‌اند.

میخال پِلد گینزبورک (Ginsburg 1977) نقش گفتمان غیرمستقیم آزاد را در برخی آثار گوستاو فلوبر[۴۵] (۱۸۲۱–۱۸۸۰)، جرج الی‌یت، و نویسندهٔ ایتالیایی جُووانّی وِرگا[۴۶] (۱۸۴۰–۱۹۲۲) بررسی کرده است. ایدهٔ اصلی او این است که گفتمان غیرمستقیم آزاد صرفاً ابزاری سبکی یا شگردی زبانی نیست، بلکه وقتی آن را در بافت کلیِ اثر بررسی کنیم، درمی‌یابیم که این نوع گفتمان درون‌مایه‌های کلیِ متن را نشان می‌دهد. روی‌کرد گینزبورک در مجموع با نظریه‌های پساساختارباور[۴۷] پهلو می‌زند.

لوئیز اَن فِلیوین (Flavin 1985) به وارسیِ تأثیرهای زیبایی‌شناختیِ گفتمان غیرمستقیم آزاد در رمان‌های جین آستین پرداخته، و دنیل پی. گان (Gunn 2004) نیز رابطهٔ گفتمان غیرمستقیم آزاد و مرجعیتِ و اقتدار روایت‌گر را به‌طور خاص در رمان *اِما* نوشتهٔ جین آستین تحلیل کرده است. این دو پژوهشگر مشخصه‌های متنیِ گفتمان غیرمستقیم آزاد را به‌طور روشن بحث نکرده‌اند.

گلوریا جی. جونز (Jones 1997) گفتمان غیرمستقیم آزاد را در رمان *خانم دلووی* بررسی کرده است (البته، با نام «سبک غیرمستقیم آزاد»). موضوع نوشتار او بیشتر ارزیابیِ سبک رمان‌نویسیِ وولف است و تأکیدش بر شیوهٔ این نویسنده برای بازنمود آگاهیِ شخصیت‌ها. وی فقط اشاره‌ای کلی به گونه‌های مختلف بازنمود گفتار و اندیشه و وجوه اشتراک و افتراق آن‌ها کرده است؛ دربارهٔ ویژگی‌های زبانی و کارکردهای گفتمان غیرمستقیم آزاد هم به اختصار صحبت کرده.

جستار حاضر، با در نظر گرفتن روش و یافته‌های این پژوهش‌ها، می‌کوشد چهار شیوهٔ بازنمود گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌ها را با تفصیلِ بیشتر و به‌طور مقایسه‌ای بررسی کند و با تحلیل شش نمونه از داستان‌های مختلف (پنج قطعه از چهار رمان و یک قطعه از داستانی کوتاه) کارکردهای گفتمان غیرمستقیم آزاد را با دقت بیشتری وابکاود.

---

45. Gustave Flaubert
46. Giovanni Verga
47. Poststructuralist

بازنمود اندیشه و گفتار شخصیت‌ها

چنانکه در مقدمه اشاره شد، گفتمانِ روایت شامل دوگونه گفتمان می‌شود: گفتمان روایت‌گر و گفتمان شخصیت‌ها. گفتمان روایت‌گر عبارت است از بازگوییِ روی‌دادهای غیرکلامی به اضافهٔ توضیح‌های (غالباً) ارزیابانه و نظرهای روایت‌گر؛ گفتمان شخصیتْ روایتِ رخ‌دادهای کلامی و سخنان و اندیشه‌های کلامیدهٔ[۴۸] شخصیت است.

پیشتر، همچنین، گفتیم که روش بازنمود گفتمان شخصیت (= اندیشه + گفتار + ادراک حسی[۴۹]) ممکن است چشم‌اندازی را که روایت از طریق آن عرضه می‌شود تغییر دهد و بر میزان همدلی خواننده با شخصیتی خاص تأثیر بگذارد. نقش دیگری که می‌توان برای شیوه‌های بازنمود گفتمان در نظر گرفت خلق کنایه[۵۰] (= آیرنی) در متن است. اکنون، چهار شیوهٔ یادشده برای بازنمود گفتمانِ شخصیت را به‌ترتیب زیر بررسی می‌کنیم: گفتمان مستقیم، گفتمان غیرمستقیم، گفتمان مستقیم آزاد، و گفتمان غیرمستقیم آزاد.

گفتمان مستقیم

«گفتمان مستقیم» نقلِ مستقیم اندیشه یا گفتار شخصیت است که درون علامت نقل قول (گیومه) جای می‌گیرد، و پاره‌جمله[۵۱] ای گزارشی (مثل: علی گفت: «...») همراه آن می‌آید. بنابراین، همان‌گونه که منفرد جَن (Jahn 2005: N8.5.) اشاره می‌کند، گفتمان مستقیم نوعی گفتمانِ «ضمیمه‌ای» یا «پی‌آیند»[۵۲] است. نمونه:

"I know these tricks of yours!" she said. ← گفتار مستقیم

زن گفت: «دیگر این کلک‌هایت را می‌شناسم!».

"Dose she still love me?" he wondered. ← اندیشهٔ مستقیم

مرد از خود پرسید: «هنوز دوستم دارد؟».

(جمله‌هایی که برای توضیح این چهار شیوه مثال زده‌ایم با تغییرهایی از Simpson & Montgomery 1995 برگرفته شده‌اند.)

---

48. Verbalized
49. Perception
50. Irony
51. Clause
52. Tagged

بارزترین ویژگیِ گفتمانِ مستقیم استقلالِ اشارتگرهای جمله‌های نقل‌شده است. می‌توان ادعا کرد که این گونه از گفتمانْ گزارشی تقریباً دقیق و وفادارانه از سخنِ واقعیِ شخصیت است. در اینجا، گفتمانِ شخصیتْ گفتمانِ غالبِ روایت است، هرچند تا حدودی از صافیِ گفتمان روایت‌گر گذشته است.

گفتمان غیرمستقیم

هنگامی که چشم‌انداز شخصیت جای خود را به چشم‌انداز روایت‌گر می‌دهد، در حقیقت گفتمان مستقیم جای خود را به گفتمان غیرمستقیم داده است. سیمپسن و مونتگمری (Simpson & Montgomery 150) معتقدند که گفتمان مستقیم با طی فراگرد زیر به گفتمان غیرمستقیم تبدیل می‌شود: ۱) گفتمان شخصیت از گیومه خارج و پی‌روِ پاره‌جمله‌ای گزارشی می‌شود (پاره‌جملهٔ گزارشیِ مزبور ممکن است شامل حرف ربطِ ناهم‌پایه‌ساز[۵۳] یا وابسته‌سازِ "that"/«که» بشود، مانند: "... *that* Ali said"/«علی گفت که ...»)؛ ۲) اشارتگرهای نزدیک‌نما به اشارتگرهای دورنما (یا دورنما به دورنماتر) تغییر می‌یابند. نمونه:

She said that she knew those tricks of his. ← گفتار غیرمستقیم

زن گفت که دیگر این کلک‌هایت را می‌شناسد / می‌شناخت.

He wondered if she still loved him. ← اندیشهٔ غیرمستقیم

مرد از خودش پرسید که آیا او هنوز دوستش دارد / داشت.

گفتمان غیرمستقیم غالباً سخن شخصیت را خلاصه، تفسیر، یا تبیین می‌کند. روایت‌گر می‌تواند با عبارت‌گردانیِ[۵۴] گفتمان شخصیتْ گفتار یا اندیشهٔ او را به میل خود بازآفرینی کند. در این صورت، گفتمان شخصیت به‌تمامی از صافی گفتمان روایت‌گر عبور می‌کند. همان‌طور که مایکل جِی. تولن (Toolan 121) نشان می‌دهد، این امر باعث می‌شود که خواننده از شخصیت مورد نظر فاصله بگیرد و گفتمان روایت‌گر بدل به گفتمان غالبِ روایت شود.

53. Subordinating
54. Paraphrasing

گفتمان مستقیم آزاد

اگر علامت نقل قول و پاره‌جملهٔ گزارشی را از گفتمان مستقیم حذف کنیم، آنچه باقی می‌ماند گفتمان مستقیمِ آزاد است. به همین علت، گفتمان مستقیم آزاد را گفتمان «مستقل»[55] هم نامیده‌اند (Jahn N8.5.). در این شیوه، گفتار یا اندیشهٔ شخصیت مستقیماً و بدون دخالت روایت‌گر نقل می‌شود؛ برای نمونه، وقتی در متنی که روایت سوم‌شخص است با یکی از جمله‌های زیر مواجه شویم:

گفتار مستقیم آزاد → I know these tricks of yours!

دیگر این کلک‌هایت را می‌شناسم!

اندیشهٔ مستقیم آزاد → Dose she still love me?

(آیا) هنوز دوستم دارد؟

در گفتمان مستقیم آزاد، روایت‌گر نقش چندانی ندارد و چشم‌اندازش در حاشیه جای دارد، و ظاهراً گفتمان شخصیتْ دیگر از صافیِ گفتمان روایت‌گر نگذشته است (هرچند با قطعیت نمی‌توان چنین ادعایی کرد). در نتیجه، گفتمان شخصیت بر روایت غلبهٔ کامل دارد.

گفتمان غیرمستقیم آزاد

گفتمان غیرمستقیم آزاد فرمی است بین گفتمان مستقیم و گفتمان غیرمستقیم. تولن (Toolan 122) گفتمان غیرمستقیم آزاد را گفتمانی می‌داند که گفتار یا اندیشهٔ شخصیت را «نه مستقیم و نه غیرمستقیم، بلکه به شکل آمیزه‌ای از غیرمستقیمیِ گفتمان روایت‌گر و مستقیمیِ گفتمان شخصیت» بازمی‌نمایاند. اِیچ. پاوتسما (Poutsma 1929، به نقل از McHale 190) معتقد است که گفتار غیرمستقیم آزاد «حد واسطی است میان گفتار مستقیم و گفتار غیرمستقیم»، چراکه به لحاظ صیغه و زمان فعل شبیه گفتار غیرمستقیم است و، از سوی دیگر، از این نظر که پی‌روِ فعل‌هایی دیگر یا وابسته به آنها نیست، به گفتار مستقیم می‌ماند.

ویژگی مشترکِ دیگرِ گفتمان غیرمستقیم آزاد و گفتمان مستقیم آمدنِ جمله‌های پرسشی یا تعجبیِ مستقل و نیز اشارتگرهای نزدیک‌نما است. به عقیدهٔ راجر فاولر (۱۳۹۰:

55. Untagged

۱۴۲، پانوشت)، یکی از رایج‌ترین نشان‌های گفتمان غیرمستقیم آزاد «درآمیختن فعل گذشته (دورنما) و قید زمانِ نزدیک‌نمای "now"/"الآن" است». براین مک‌هِیل (McHale 2004: 189) گفتمان غیرمستقیم آزاد را برآیند مجموعه‌ای از گشتارها[۵۶] می‌داند که در گفتمان غیرمستقیم روی می‌دهند. این گشتارها از این قرارند: ۱) حذف فعل گزارشی و حرف ربطِ "that"/«که» (یا حرف‌های ربط دیگری که کارکردی مشابه آن داشته باشند، نظیر "whether"، "if"، و جز آن)؛ ۲) بازگرداندنِ اشارتگرها به صورت اشارتگرهای گفتمان مستقیم (نزدیک‌نما)؛ ۳) بازگرداندنِ نحو جمله‌های پرسشی به صورت نخستین‌شان، که در گفتمان غیرمستقیم تغییر کرده بود (یعنی اینکه اگر جملهٔ مورد نظر پرسشی بوده است، فعل کمکی دوباره به آغاز جمله بیاید و ...)؛ ۴) بازگرداندن آن دسته از عناصر جمله‌های تعجب‌نما یا ندایی[۵۷] که در حالت غیرمستقیم حذف شده بودند، مثل علامت تعجب.

مک‌هیل (همان، ۱۹۲) نشان‌های دیگری هم برای گفتمان غیرمستقیم آزاد قائل می‌شود: عبارت‌ها یا جمله‌های تعجبی، تکرارها، درنگ‌ها، جمله‌های ناقص یا بریده‌بریده، و استفاده از گویش‌ها یا گونه‌های زبانیِ خاص. منفرد جَن (Jahn N8.6.) نیز بر آن است که گفتمان غیرمستقیم آزاد برخی واژه‌های گفتمان اصلیِ شخصیت (= گفتمان مستقیم) را تغییر می‌دهد، اما ساخت‌های شخصی[۵۸] (= ذهنی)، فرم‌های پرسشی، علامت‌های تعجب، تأکیدهای گوینده، و غیره را نگه می‌دارد. در گفتمان غیرمستقیم آزاد، میزان عبورکردن گفتمان شخصیت از صافیِ گفتمانِ روایت‌گر اندکی بیشتر از گفتمانِ مستقیم ولی کم‌تر از گفتمانِ غیرمستقیم است. به همین سبب، در بیشترِ موارد، خیلی سخت می‌توان صدای شخصیت را از صدای روایت‌گر بازشناخت.

گفتمان غیرمستقیم آزاد «آزاد» است چون وابسته به هیچ جملهٔ پایه‌ای پیش از خود (مانندِ "Ali said that …"/ «علی گفت که ...») نیست؛ و «غیرمستقیم» است زیرا عین کلام یا اندیشهٔ شخصیتِ مورد نظر هم نیست، یعنی مثل گفتمان مستقیم درون گیومه نیامده است، و اشارتگرهای موجود در این گفتمان با نظام اشارتگریِ وضعیت کنونیِ روایت هم‌خوانی دارند (همان). نمونه:

---

56. Transformation
57. Interjection
58. Subjective

She knew these tricks of his! → گفتار غیرمستقیم آزاد

دیگر کلک‌هایش را می‌شناخت!

Did she still love him? → اندیشهٔ غیرمستقیم آزاد

(آیا) هنوز دوستش داشت؟

به زعم مک‌هیل (McHale 202)، بافت زبانیِ متن[۵۹] به تشخیص گفتمان غیرمستقیم آزاد خیلی کمک می‌کند. به‌جز ویژگی‌های نحوی که در بالا ذکر شدند، مشخصه‌های دیگری هم هستند که این نوع گفتمان را در متن متمایز می‌کنند. برای مثال، وقتی در متن بلافاصله پس از گفتمان مستقیم یا غیرمستقیم جمله‌هایی توضیحی می‌بینیم، آن جمله‌ها به احتمال قریب به یقین گفتمان غیرمستقیم آزادند. به بیان دیگر، در متن روایت، رشته‌ای از جمله‌ها می‌بینیم که دربارهٔ شخصیت و ادراکش توضیح می‌دهند؛ در برخی از این جمله‌ها، پاره‌جملهٔ گزارشی (او گفت که ... / او گفت: «...») به‌صراحت ذکر شده است، اما در جمله‌های بعدی این پاره‌جمله‌ها (به‌قرینه) حذف شده‌اند، یعنی با گفتمان غیرمستقیم آزاد سر و کار داریم. نمونهٔ بارز آن آغازِ رمانِ *خانم دلووی* است (این قطعه را در بخش بعد تحلیل خواهیم کرد؛ سه برگردان فارسیِ مختلف هم از آن در بخش «پیوست» مقاله آمده است):

> *Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself.*
> *For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning — fresh as if issued to children on a beach.*
> *What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. ... (Woolf 3)*

برخی نظریه‌پردازان، مانند اَن بنفیلد (Banfield 172) و منفرد جَن (Jahn N8.9.)، معتقدند که گفتمان غیرمستقیم آزاد ابزاری کارآمد برای نمود سیلان آگاهیِ شخصیت‌ها و بازنمود دنیای درونیِ آنان است. به این ترتیب، گفتار غیرمستقیم آزاد ظاهراً بازتاب واژه‌هایی است که در آگاهیِ شخصیتِ مورد نظر وجود دارند. بنا به نظر بنفیلد

59. Context

(Banfield 183)، توصیف جزئیات و دریافت‌های شخصیت در چنین جمله‌هایی حاکی از چشم‌انداز دیداریِ محدودِ خودِ آن شخصیت خاص است. گذشته از این، گفتمان غیرمستقیم آزاد، در کل، شگردی مهم در شخصیت‌پردازی و کانونی‌سازیِ درونی یا شخصیتی[۶۰] است و غالباً برای ایجاد کنایه یا فاصله‌گذاری میان روایت‌گر و شخصیتِ کانونی‌ساز[۶۱] به کار می‌رود. اِی. ایچ. دِرای (Dry 99) بر آن است که این شگرد نویسنده را قادر می‌سازد تا هرقدر از واژه‌های شخصیت را که می‌خواهد و به هر طریقی که می‌پسندد به کار ببرد.

نگارندگان، به پی‌روی از دِرای (همان، ۹۸)، دو کارکرد اولیه برای گفتمان غیرمستقیم آزاد قائل‌اند: ۱) ایجاد هم‌دلی در خواننده با شخصیت مورد نظر؛ ۲) آفرینش ابهام در منشأ صدایی که در متن می‌شنویم. مک‌هیل (McHale 2004: 210)، با اقتباس از میخاییل باختین، از ابهام حاصل از گفتمان غیرمستقیم آزاد به «چندآوایی»[۶۲] تعبیر می‌کند. در جمله‌هایی که به فرم گفتمان غیرمستقیم آزادند، نهایتاً صدای چه‌کسی را می‌شنویم؟ صدای شخصیتی که گفتمانش گزارش می‌شود یا صدای روایت‌گری که در کار گزارش دخالت می‌کند؟ معمولاً، نمی‌توان به این پرسش پاسخی قطعی داد. در نتیجه، می‌شود گفت که متن‌های دربردارندهٔ گفتمان غیرمستقیم آزاد، به قول باختین، متن‌هایی «چندصدایی» (= چندصدامند)[۶۳] اند.

تحلیل گفتمان غیرمستقیم آزاد در داستان‌های مدرنیستی و پیشامدرنیستی

همان‌طور که در بخش مقدمه اشاره شد، کاربرد گفتمان غیرمستقیم آزاد به متن‌های مدرنیستی محدود نمی‌شود. در بسیاری از رمان‌های پیشامدرنیستی نیز می‌توان کاربرد آن را مشاهده کرد. البته، این بدان معنا نیست که در داستان‌های قرن نوزدهمی هم گفتمان غیرمستقیم آزاد به همان میزان و با همان تأثیر به کار رفته است. در این بخش از مقاله، نمونه‌هایی را هم از آثار مدرنیستی و هم از آثار پیشامدرنیستی (یا به‌اصطلاح کلاسیک) تحلیل می‌کنیم تا وجه اشتراک و افتراق گفتمان غیرمستقیم آزاد را در این دو سبکِ داستان‌نویسی نشان بدهیم. تمام این قطعه‌ها شامل گفتمان غیرمستقیم آزادند. در تحلیل این

60. Internal focalization
61. Character-focalizer
62. Polyvocality
63. Polyphonic

قطعه‌ها، ابتدا با توجه به ویژگی‌های زبانیِ جمله‌های هر قطعه جمله‌های دارای گفتمان غیرمستقیم آزاد را مشخص و، سپس، تأثیرهای حاصل از به‌کارگیری این صنعتِ زبانی را تبیین می‌کنیم. از آنجا که متن‌های مدرنیستی قابلیت بیشتری برای کاربرد گفتمان غیرمستقیم آزاد دارند، تحلیل خود را با این متن‌ها شروع می‌کنیم. برای آسان‌سازی ارجاع، جمله‌های هر قطعه را شماره‌گذاری کرده‌ایم؛ برگردان فارسیِ این قطعه‌ها هم در پیوستِ مقاله نقل شده‌اند.

قطعهٔ نخست

نخستین قطعه‌ای که در این قسمتِ مقاله تحلیل می‌کنیم بخش آغازینِ رمان *خانم دلووی* است:

> [*1] Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself.*
> *[2] For Lucy had her work cut out for her. [3] The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. [4] And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning — fresh as if issued to children on a beach.*
> *[5] What a lark! What a plunge! [6] For so it had always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. ... (Woolf 3)*

جملهٔ نخستِ این قطعه گفتمانِ غیرمستقیم است. پاره‌جملهٔ گزارشی (/ وابسته‌سازِ) آن "Mrs Dalloway said [that]" است که پاره‌جملهٔ "she would buy the flowers herself" را ضمیمهٔ خود کرده است. همان‌طور که می‌بینیم، حرف ربطِ "that"، که کاربردش در چنین جمله‌هایی اختیاری است، حذف شده است. فرمِ گذشتهٔ فعل کمکیِ "would" ممکن است حاکی از وضعیت‌هایی مانند غیرواقعی‌بودنِ گزاره، گرایش فاعل به انجام کنش مورد نظر، یا حتی نشانهٔ عادت فرد مورد اشاره باشد. اگر پاره‌جملهٔ گزارشیِ روایت‌گر را از آغاز این جمله حذف کنیم، قسمتِ باقی‌مانده گفتمانِ غیرمستقیم آزاد خواهد بود، ولی وجود این پاره‌جمله آن را به گفتمانِ غیرمستقیم تبدیل کرده است.

جملهٔ [۲] گزارش روایت‌گر از رخدادهای داستان و توصیف او از وضع شخصیت‌هاست، اما جملهٔ [۳] در قالب گفتمان غیرمستقیم آزاد ریخته شده. همان‌گونه که پیش‌تر گفتیم، در این‌قبیل متن‌ها وقتی گفتمان غیرمستقیم به کار می‌رود، پس از آن ممکن

است گفتمان غیرمستقیم آزاد بیاید؛ همان‌چیزی که اینجا اتفاق افتاده است. جملهٔ [۳] می‌توانست گفتمان مستقیم باشد: اگر آن را به شکل مستقیم دربیاوریم، با چیزی شبیه جملهٔ زیر مواجه می‌شویم:

"The doors will be taken off their hinges; Rumpelmayer's men are coming," thought Clarissa Dalloway.*

بر این اساس، جملهٔ [۳]، هنگام تبدیل‌شدن به گفتمان غیرمستقیم آزاد، تغییرهایی کرده است؛ محض نمونه، زمان فعل‌ها به‌ترتیب به آینده در گذشته (will ← would) و ماضی استمراری (are coming ← were coming) تغییر یافته‌اند، و این نشانِ گفتمانِ غیرمستقیم است. از سوی دیگر، هیچ پاره‌جملهٔ گزارشی یا وابسته‌سازی در این جمله به چشم نمی‌خورد. مجموع این نشان‌ها بر گفتمان غیرمستقیم آزاد دلالت دارد.

جملهٔ [۴] رشتهٔ گفتمان غیرمستقیم آزاد را می‌گسلد و به گفتمان غیرمستقیم بازمی‌گردد ("…, thought Clarissa Dalloway, …"). بعد از آن، جمله‌های [۵] و [۶] گفتمان غیرمستقیم آزاد به نظر می‌آیند. در جملهٔ [۵]، شاید بارزترین نشانِ گفتمان غیرمستقیم آزاد علامت تعجب (!) باشد و اینکه این دو عبارت ممکن است حاکی از تعجب شخصیت (خانم دلووی) یا برداشتِ روایت‌گر از احساس او باشند. پس، آنچه در این‌جا مشاهده می‌کنیم این است که گفتمان غیرمستقیم آزاد، چنانکه قبلاً اشاره شد، ساخت‌های شخصی و ذهنیِ مربوط به گفتمان شخصیت را حفظ کرده است (در اینجا: عبارت تعجب‌نما و علامت تعجب). شاید بشود گفت که جملهٔ [۶] نقشِ متممِ جملهٔ [۵] را بازی می‌کند، یعنی پاره‌جمله‌ای قیدگون[۶۴] (شامل قید علت) است که معنای جملهٔ پیش از خود را کامل یا روشن می‌کند.

کاربرد گفتمان غیرمستقیم آزاد در این قطعه به ایجاد چندآوایی می‌انجامد. خواننده نمی‌تواند بفهمد که جمله‌ای که می‌خواند متعلق به روایت‌گر است یا شخصیت. اگر این قطعه را، در کل، سیلان آگاهیِ خانم دلووی در نظر بگیریم، به این نتیجه می‌رسیم که صدای این قطعه صدای اوست. همچنین، می‌توان گفت صدای غالب متن صدای خانم دلووی است زیرا او در این قطعه کانونی‌ساز[۶۵] یا تجربه‌گر است، یعنی چیزها و روی‌دادها را از چشم او و، در

64. Adverbial
65. Focalizer

نتیجه، پس از عبور از صافی ادراک او می‌بینیم. البته، در نهایت روایت‌گر است که آن‌ها را برای ما بازگو می‌کند، و گفتمانِ شخصیت یک بار از هم از صافی گفتمان او عبور کرده است تا به ما برسد. به همین سبب، نهایتاً نمی‌توان ادعا کرد که صدای موجود در این قطعهٔ روایت منحصراً متعلق به خانم دلووی است.

در مورد این قطعه، خیلی نمی‌توان دربارهٔ هم‌دلیِ خواننده با خانم دلووی صحبت کرد، که کارکرد دیگر گفتمان غیرمستقیم آزاد است. دلیل آن هم این است که سیر داستان آنقدر پیش نرفته است که خواننده بتواند به دغدغه‌ها و دل‌مشغولی‌های خانم دلووی و حال و هوای داستان پی ببرد.

قطعهٔ دوم

این قطعه را هم از رمان *خانم دلووی* برگزیده‌ایم که شگرد اصلیِ روایتِ آن گفتمان غیرمستقیم آزاد است:

> *[1] It was an awful evening! [2] He [= Peter Walsh] grew more and more gloomy, not about that only; about everything. [3] And he couldn't see her [= Clarissa]; couldn't explain to her; couldn't have it out. [4] There were always people about — she'd go on as if nothing had happened. [5] That was the devilish part of her — this coldness, this woodenness, something very profound in her, which he had felt again this morning talking to her; and impenetrability. [6] Heaven knows he loved her. ... (Woolf 45).*

این قطعه سراسرْ گفتمان غیرمستقیم آزاد است. قطعه‌های مشابهِ این در جای‌جای رمان به چشم می‌خورند. در اینجا هم، می‌توان نشان‌های گفتمان غیرمستقیم آزاد را، نظیر علامت تعجب، ساختارهای ذهنی، و جز آن، مشاهده کرد. واژهٔ ''awful'' در جملهٔ [۱] احتمالاً در اصل بر زبان شخصیت (پیتر والش) جاری شده است؛ با این حال، به نظر می‌رسد که نویسنده خواسته است با استفاده از گفتمان غیرمستقیم آزاد بر آن سرپوش بگذارد. به این ترتیب، این جمله هم مبهم است. در اینجا، نمی‌توانیم با قطعیت بگوییم که سرشبِ یادشده از نظر روایت‌گر ''awful'' است یا از نظرِ پیتر والش.

خواننده، با خواندن جمله‌های بعدی، شاید با پیتر والش همدلی کند. جمله‌ها طوری اندیشه‌ها و احساس‌های درونیِ وی را بازتاب می‌دهند که، خواه تفسیر روایت‌گر از وضع او

باشند خواه بیان مستقیم وضع او، همدلیِ خواننده را برمی‌انگیزند. خواننده اکنون از دغدغه‌های شخصیت آگاه است و متأثر می‌شود، به حدی که شاید خودش را جای او بگذارد، که افسرده و افسرده‌تر می‌شود و نمی‌تواند کلاریسا دلووی را ببیند و برایش توضیح بدهد.

از سویی، جمله‌های [۴] و [۵] ظاهراً گزارشی از خصوصیت‌های کلاریسااند که از دید پیتر والش بیان شده است؛ به عبارت دیگر، پیتر اینجا کانونی‌سازِ روایت است، و روایت‌گر تجربه‌های او را برای خواننده گزارش می‌دهد. در این صورت، آنچه را می‌خوانیم می‌توان به شخصیت نسبت داد، نه به روایت‌گر. از سوی دیگر، می‌شود این ادعا را هم کرد که جمله‌های [۴] و [۵] گفته‌ها یا اندیشه‌های خودِ کلاریسا دلووی‌اند که به فرم گفتمان غیرمستقیم آزاد درآمده‌اند. ابهام این جمله‌ها، از این نظر، خیلی زیاد است، طوری که صدای موجود در متن را به‌زحمت می‌شود تشخیص داد؛ شاید هم این کار اصلاً ممکن نباشد. دست‌کم، سه گزینه برای خاستگاه صدا پیش روی ماست: روایت‌گر، پیتر والش، و کلاریسا. این بخش را می‌توان مثال اعلای چندآوایی در متن رمان دانست. (ناگفته نماند نمونه‌هایی از این دست در رمان فراوان به چشم می‌آیند.) با این همه، به سبب پاره‌جمله‌هایی مانند "That was the devilish part of her" و "which he had felt again this morning"، برخی خوانندگان ممکن است گفتمان مذکور را متعلق به پیتر والش بدانند که، چنانکه پیش‌تر گفتیم، کانونی‌سازِ این بخشِ روایت است، و ماجرا از دیدگاه او گزارش می‌شود.

خواننده، پس از خواندن واپسین جملهٔ این قطعه، بیش از پیش با پیتر والش همدلی می‌کند، چه آن را گفتمانِ خودِ پیتر در نظر بگیریم چه گفتمان روایت‌گر. این همدلی تأثیر غیرمستقیم‌بودن و در عین حال آزادبودنِ گفتمان موجود در متن است. جملهٔ ۶ برای تبدیل شدن به گفتمان غیرمستقیم آزاد مرحله‌های زیر را طی کرده است:

"Heaven knows I love her," he thought.* اندیشهٔ مستقیم

↓

He thought (that) Heaven knew (/ knows) he loved her.*
اندیشهٔ غیرمستقیم

↓

Heaven knows he loved her. اندیشهٔ غیرمستقیم آزاد

قطعهٔ سوم

برای نشان‌دادنِ میزانِ کاربردِ گفتمان غیرمستقیم آزاد در داستان‌های مدرنیستی و تأثیر آن بر خوانش متن، نمونهٔ بارزِ دیگری نقل می‌کنیم از داستان «مردگان» نوشتهٔ جیمز جویس، که واپسین داستانِ مجموعهٔ *دابلینی‌ها* (۱۹۱۴) است:

> *[1] When the lancers were over Gabriel went away to a remote corner of the room where Freddy Malins' mother was sitting. [2] She was a stout feeble old woman with white hair. [3] Her voice had a catch in it like her son's and she stuttered slightly. [4] She had been told that Freddy had come and that he was nearly all right. [5] Gabriel asked her whether she had had a good crossing. [6] She lived with her married daughter in Glasgow and came to Dublin on a visit once a year. [7] She answered placidly that she had had a beautiful crossing and that the captain had been most attentive to her. [8] She spoke also of the beautiful house her daughter kept in Glasgow, and of all the friends they had there. [9] While her tongue rambled on Gabriel tried to banish from his mind all memory of the unpleasant incident with Miss Ivors. [10] Of course the girl or woman, or whatever she was, was an enthusiast but there was a time for all things. [11] Perhaps he ought not to have answered her like that. [12] But she had no right to call him a West Briton before people, even in joke. [13] She had tried to make him ridiculous before people, heckling him and staring at him with her rabbit's eyes (Joyce 137).*

برای پرهیز از دوباره‌کاری و تکرار و نیز به دلیل محدودبودنِ حجم این مقاله، از تحلیل نوع گفتمان موجود در تک‌تک جمله‌های این قطعه و کارکرد آن‌ها صَرف نظر می‌کنیم و این کار را به خواننده وامی‌گذاریم. فقط به این نکته اکتفا می‌شود که در این قطعه جمله‌های ۴، ۱۰، ۱۱، ۱۲، و ۱۳ گفتمان غیرمستقیم آزادند. جمله‌های [۲] و [۳] از نظر نوع گفتمان مبهم‌اند، زیرا هم می‌توانند گزارش روایت‌گر باشند و هم گفتمان غیرمستقیم آزادِ شخصیتِ کانونی‌سازِ مورد نظر (گِیبریل)؛ به عبارت دیگر، در این دو جمله معلوم نیست با توصیف روایت‌گر از خانم ملینز مواجه‌ایم یا با توصیف او آن‌گونه که به نظر گیبریل می‌آید. جملهٔ [۶] هم حالتی مشابه جمله‌های [۲] و [۳] دارد: مشخص نیست که این جمله گزارش روایت‌گر از

گفتار خانم ملینز است یا بازنمود گفتار او آن‌گونه که گیبریل ادراکش کرده. جمله‌های [۵]، [۷]، و [۸] گفتمان غیرمستقیم و جمله‌های [۱] و [۹]، نیز گزارش روایت‌گرند.

به این ترتیب، مشاهده می‌کنیم که در این متن‌ها گفتمان روایت‌گر و گفتمان شخصیت آنقدر درهم آمیخته‌اند که تشخیص آنها، دست‌کم در نظر اول، دشوار است. به بیان دیگر، صدای روایت‌گر و صدای شخصیت‌ها (در اینجا، گیبریل و خانم ملینز) به موازات هم در متن شنیده می‌شوند، بی‌آنکه یکی بر دیگران مسلط باشد یا حداقل بتوان مسلط‌بودنش را بلافاصله تشخیص داد. این مثال اعلای چندآوایی در متن‌های داستانی است. این شیوهٔ بازنمودِ گفتمانِ شخصیتِ کانونی‌ساز، از طرف دیگر، باعث می‌شود که خواننده با او همدلی کند چون متوجه مشکل گیبریل می‌شود و می‌داند که چه چیزی او را ناراحت کرده یا ممکن است ناراحت کرده باشد. به نظر می‌رسد که در جمله‌های [۱۰] تا [۱۳] روایت‌گر هم با او همدلی می‌کند زیرا مدرکی در این قسمت از متن نیست که نشان بدهد روایت‌گر از شخصیت فاصله گرفته است؛ در عوض، از متن برمی‌آید که روایت‌گر و گیبریل هر دو علیه دوشیزه آیورز موضع گرفته‌اند و او را به دلیل عمل نادرستی که مرتکب شده سرزنش می‌کنند.

قطعهٔ چهارم

متن‌های بعدی را از رمان‌های پیشامدرنیستی برگزیده‌ایم. قطعهٔ چهارم از فصل بیست‌ودومِ رمان *اِما* اثر جین آستین انتخاب شده است:

> *[1] Could she but have given Harriet her feelings about it all! [2] She [= Emma] had talked her into love; but, alas! she was not so easily to be talked out of it. [3] The charm of an object to occupy the many vacancies of Harriet's mind was not to be talked away. [4] He [= Mr Elton] might be superseded by another; he certainly would, indeed; nothing could be clearer; even a Robert Martin would have been sufficient; but nothing else, she feared, would cure her. [5] Harriet was one of those, who, having once begun, would be always in love. [6] And now, poor girl, she was considerably worse from this reappearance of Mr Elton — she was always having a glimpse of him somewhere or other. [7] Emma saw him only once; but two or three times every day Harriet was sure just to meet with him, or just to miss him, just to hear his*

voice, or see his shoulder, just to have something occur to preserve him in her fancy, in all the favouring warmth of surprise and conjecture. ... (Austen 145).

در این قطعه، جمله‌های ۱ تا ۶ گفتمان غیرمستقیم آزادند. فعلِ "could have given"، که آرزویی تحقق‌نیافته را بیان می‌کند، یکی از نشان‌های زبانیِ این شگرد در جملهٔ نخست است، و نشانِ دیگر هم علامت تعجب در انتهای آن. افزون بر این، در آغاز یا پایان جمله، هیچ پاره‌جملهٔ وابسته‌ساز یا ناهم‌پایه‌سازی دیده نمی‌شود که جمله را به گفتمان غیرمستقیم یا گزارش روایت‌گر از اندیشهٔ شخصیت تبدیل بکند. بر این اساس، آیا این آرزوی خودِ شخصیتِ اِما است یا آرزوی روایت‌گر؟ به این پرسش نمی‌توان پاسخ مشخصی داد زیرا صدای روایت‌گر و صدای شخصیت هر دو در متنِ این جمله حضور دارند، بی آنکه یکی از آن‌ها قوی‌تر یا مشخص‌تر از دیگری باشد. در جملهٔ دوم هم، زمان ماضی بعیدِ "had talked" (به جای ماضی ساده) و علامت تعجبِ بعد از "alas" جمله را به گفتمان غیرمستقیم آزاد بدل می‌کنند. در این جمله نیز معلوم نیست که روایت‌گر افسوس می‌خورد یا اِما یا هر دو.

نشانِ گفتمان غیرمستقیم آزاد در جملهٔ [۴] فعل‌های حالت‌مندِ[۶۶] (= وجه‌نمای) "might"، "would" (سه بار)، و "could"اند که دلالت بر امکان، عمل واقع‌نشده[۶۷]، یا خواست تحقق‌نیافته دارند و صبغه‌ای شخصی یا ذهنی به جمله می‌بخشند. با این حال، در واپسین پاره‌جملهٔ این جمله، پاره‌جمله‌ای گزارشی یا وابسته‌ساز آمده است که این پاره‌جملهٔ پایانی را به اندیشهٔ غیرمستقیم بدل می‌کند: "she feared". در اینجا، با گفتمان روایت‌گر سر و کار داریم و صدای او برجسته می‌شود. دیگر می‌دانیم که آنچه بازگو شده تلقیِ روایت‌گر از اندیشه و احساس اِما است. نکته‌ای که این‌جا مطرح می‌شود این است که آیا باید پاره‌جملهٔ گزارشیِ "she feared" را به کل جملهٔ [۴] نسبت بدهیم یا فقط به واپسین پاره‌جملهٔ آن ("but nothing else [...] would cure her"). اگر آن را به تمام پاره‌جمله‌های این جمله نسبت بدهیم، کل جمله گفتمان غیرمستقیم می‌شود؛ در غیر این صورت، کل جمله گفتمان غیرمستقیم آزاد خواهد بود به جز پارهٔجملهٔ آخرِ آن که گفتمان غیرمستقیم است. این ابهام

66. Modal verb
67. Unreal

ساختاری منجر به ابهام صداییِ جمله هم می‌شود. اگر قسمت اول جمله را گفتمان غیرمستقیم آزاد بدانیم، آن‌گاه صدای شخصیتِ کانونی‌سازِ اِما به اندازهٔ صدای روایت‌گر در متن شنیده خواهد شد؛ یعنی، جمله چندآوا خواهد بود. وجود جمله‌های گفتمان غیرمستقیم آزاد در قبل و بعد از این جمله (۱–۳ و ۵–۶) این فرض را تأیید می‌کنند.

در جملهٔ ۶، آن‌چه راجر فاولر ویژگی بارزِ گفتمان غیرمستقیم آزاد خوانده است، یعنی ترکیب قید زمانِ نزدیک‌نمای "now" و فعل ماضیِ دورنما ("was")، به چشم می‌خورد. در این جمله، سه صدا در کنار هم و به یک اندازه شنیده می‌شوند: صدای روایت‌گر، صدای اِما، و صدای هری‌یت. کانونی‌سازیِ این جمله سه‌سطحی است: در سطح نخست، روایت‌گر اندیشهٔ اِما را کانونی می‌کند؛ در سطح دوم، اِما کانونی‌ساز است و وضع هری‌یت را کانونی می‌کند؛ و سرانجام، هری‌یت در مقام کانونی‌ساز قرار می‌گیرد و آن‌چه کانونی می‌شود وضع خودِ اوست. ابهام این جمله آن است که هم می‌توان آن را گفتمان غیرمستقیم آزادِ اِما در نظر گرفت و هم گفتمان غیرمستقیم آزادِ هری‌یت. با این وصف، این جمله را می‌توان نمونهٔ بارز گفتمان غیرمستقیم آزادِ چندآوا در داستان‌های پیشامدرنیستی به حساب آورد.

جملهٔ [۷] ظاهراً گزارش روایت‌گر است. اگر این حرف را بپذیریم، بار دیگر وارد گفتمان روایت‌گر می‌شویم که، در پاراگراف‌های قبلی و پیش از این شش گفتمان غیرمستقیم آزاد، گفتمانِ غالبِ روایت بوده است. اما، در این میان، این شش جمله، روی هم رفته، فضایی می‌آفرینند که در اثر آن خواننده با اِما و متعاقباً با هری‌یت هم‌دلی می‌کند و همراه اِما آرزو می‌کند که کاش خواسته‌های این شخصیت تحقق می‌یافتند. بنابراین، می‌توان گفت که در این بخش فاصلهٔ روایت‌گر و شخصیت به کم‌ترین میزانِ ممکن رسیده است.

قطعهٔ پنجم

این قطعه از فصل پنجمِ رمان *آسیاب کنار فلاس* اثر جرج الی‌یت انتخاب شده است:

> *[1] Maggie soon thought she had been hours in the attic, and it must be tea-time, and they were all having their tea, and not thinking of her. [2] Well, then, she would stay up there and starve herself — hide herself behind the tub, and stay there all night; and then they would all be frightened, and Tom would be sorry. [3] Thus Maggie thought in the pride of her heart, as she crept behind the tub; but presently she began to cry again at the idea that they*

didn't mind her being there. [4] If she went down again to Tom now — would he forgive her? — Perhaps her father would be there, and he would take her part. [5] But, then, she wanted Tom to forgive her because he loved her, not because his father told him. [6] No, she would never go down if Tom didn't come to fetch her. [7] This resolution lasted in great intensity for five dark minutes behind the tub; but then the need of being loved, the strongest need in poor Maggie's nature, began to wrestle with her pride, and soon threw it. [8] She crept from behind her tub into the twilight of the long attic, but just then she heard a quick footstep on the stairs (Eliot 37).

جملهٔ [۱] گفتمان غیرمستقیمِ مگی، کانونی‌سازِ این قطعه، است. فعل گزارشیِ "thought" حاکی از آن است که روایت‌گر اندیشهٔ این شخصیت را بازگو کرده. بنابراین، در این جمله، گفتمان شخصیت از صافیِ گفتمانِ روایت‌گر عبور کرده و زیر سلطهٔ آن است. جملهٔ [۲]، در نظر اول، گفتمان غیرمستقیم آزاد است، اما وقتی جملهٔ [۳] را به آن وصل کنیم و این دو جمله را با هم بخوانیم، می‌بینیم که جملهٔ [۲] هم گفتمان غیرمستقیم بوده است؛ در واقع، جملهٔ [۳] در حکم پاره‌جملهٔ گزارشیِ جملهٔ [۲] عمل می‌کند و نشان می‌دهد که آنچه در جملهٔ [۲] خوانده‌ایم تصور، برداشت، یا گزارشِ روایت‌گر از اندیشهٔ مگی بوده است ("Thus Maggie thought"). این وقفه بین پاره‌جملهٔ گزارشیِ روایت‌گر و گفتمانِ شخصیت برای لحظه‌ای صدای شخصیت را به اندازهٔ صدای روایت‌گر برجسته می‌کند، اما دیری نمی‌پاید که گفتمان روایت‌گر بار دیگر غالب می‌شود، به نحوی که، در قسمت پایانیِ جملهٔ [۳]، گزارش روایت‌گر ("but presently she began to cry again at ...") با گفتمان غیرمستقیمِ شخصیت ("the idea that they didn't mind ...") درمی‌آمیزد.

جمله‌های [۴] تا [۶] گفتمان غیرمستقیم آزادند. در جملهٔ [۴]، فعل حالتمندِ "would" (سه بار) و فرم پرسشیِ جملهٔ معترضه، که حاکی از ذهنیت مگی است، نشان‌های این شگردند. در جملهٔ [۶] هم، فعل "would" دوباره به کار رفته است. به این ترتیب، در این سه جمله، صدای روایت‌گر و صدای مگی به یک میزان شنیده می‌شوند و می‌توان گفت که متن چندآوا شده است. پس از این جمله‌ها، جمله‌های [۷] و [۸] گزارش روایت‌گرند. نکتهٔ جالبِ توجه در اینجا آن است که پاره‌جملهٔ "This resolution lasted [...] for five dark

”minutes در ابتدای جملهٔ [۷] به‌طور ضمنی از خواننده می‌خواهد که سه جملهٔ قبل (۴–۶) را گفتمان غیرمستقیمِ مگی در نظر بگیرد نه گفتمان غیرمستقیمِ آزادِ او.[۶۸] در این‌جا، مانند جملهٔ [۳]، تغییری در شیوهٔ بازنمود گفتمان شخصیت صورت می‌گیرد که حالت چندآواییِ متن را از آن سلب می‌کند. با این حال، گفتمانِ روایت‌گر کیفیتِ هم‌دلانهٔ خود را حفظ می‌کند، و این موجب می‌شود که خواننده نیز با مگی همدل باشد، زیرا اندیشه‌های درونی و نگرانی‌های مگی طوری بازنمود یافته‌اند که خواننده در اثر آن خود را جای مگی می‌گذارد و دنیای درونی و فراگردهای ذهنیِ او را از نزدیک تجربه می‌کند.

در این قطعه، در نتیجهٔ تغییر گفتمان غیرمستقیم به گفتمان غیرمستقیم آزاد و برعکس، حضور روایت‌گر به‌طور متناوب پررنگ و کم‌رنگ و تأثیر گفتمان او کم و زیاد می‌شود. درهم‌تنیدگیِ این دو شیوهٔ مختلف بازنمودِ گفتمانِ شخصیت در این قطعه صدای روایت‌گر را قوی‌تر از صدای شخصیت می‌کند و، به همین سبب، باعث می‌شود که گفتمان‌های غیرمستقیم آزادِ به‌کاررفته کیفیتِ چندصدایی خود را از دست بدهند. دو جملهٔ آخر نیز، که گزارش روایت‌گرند، گفتمان روایت‌گر را بیش از پیش برجسته می‌کنند و نشان می‌دهند که در گفتمان‌های غیرمستقیم آزادِ پیشینْ صدای او بر صدای مگی مسلط بوده است. اینجاست که یکی از تفاوت‌های اصلیِ کاربرد این شگرد در ادبیات مدرنیستی و پیشامدرنیستی آشکار می‌شود. در نتیجهٔ این بحث، شاید بتوان ادعا کرد که، بر روی هم، در گفتمان غیرمستقیم آزادِ پیشامدرنیستیْ چندآوایی چندان مشهود یا مؤثر نیست (دست‌کم، به اندازهٔ نوعِ مدرنیستیِ آن)، هرچند این شیوه به روایت‌گر در بازنمود دنیای درونیِ شخصیت خیلی کمک می‌کند و در بیشترِ موارد موجب همدلی خواننده با شخصیتِ کانونی‌ساز می‌شود.

البته، در این مورد نمی‌توان و نباید حکم کلی صادر کرد زیرا، همان‌گونه که گینزبورک (Ginsburg 1977) بحث می‌کند، گفتمان غیرمستقیم آزاد ممکن است در متن‌های

۶۸. این بازی‌کردن‌های روایت‌گر با برداشت روایت‌گیر (narratee) از شیوهٔ بازنمود گفتمان شخصیت و تأثیر آن بر فراگردِ خوانشِ متن را می‌توان از دیدگاه نقد خواننده‌محور (reader-response) ــ به‌ویژه، نظریهٔ خوانشِ ولفگانگ ایزر (Wolfgang Iser) ــ نیز بررسی کرد، و این کاری است که در پژوهشی مستقل باید به آن پرداخت.

گوناگون کارکردهای گوناگون داشته باشد و، بنابراین، باید آن را در بافت خاصی که در آن به کار رفته تحلیل کنیم. مثلاً، همان‌طور که دیدیم، در متن جین آستین گفتمان غیرمستقیم آزاد کاملاً چندآوا یا چندصدا بود، ولی در متن جرج الی‌یت تک‌آوا و زیر سلطهٔ گفتمانِ روایت‌گر، در حالی که هر دو متن به یک دورهٔ زمانی و تقریباً به یک سبک داستان‌نویسی تعلق دارند.

قطعهٔ ششم

برای روشن‌شدن کاربرد گفتمان غیرمستقیم آزاد در رمان‌های پیشامدرنیستی، نمونهٔ دیگری می‌آوریم از فصل بیست‌وچهارمِ رمان *خیابان نیوگراب* نوشتهٔ جرج گیسینگ:

> *[1] Marian's heart sank. [2] She did not want truth such as this; she would have preferred that he [= Jasper] should utter the poor, common falsehoods. [3] Hungry for passionate love, she heard with a sense of desolation all this calm reasoning. [4] That Jasper was of cold temperament she had often feared; yet there was always the consoling thought that she did not see with perfect clearness into his nature. [5] Now and then had come a flash, a hint of possibilities. [6] She had looked forward with trembling eagerness to some sudden revelation; but it seemed as if he knew no word of the language which would have called such joyous response from her expectant soul (Gissing 330.)*

به علت محدودبودن فضای این جستار، مانند قطعهٔ سوم، از تحلیل جمله‌به‌جملهٔ این قطعه نیز خودداری و این کار را به خواننده واگذار می‌کنیم. پس، صرفاً به این نکته اکتفا می‌شود که در متن بالا جمله‌های [۱] و [۳] گزارش یا گفتمان روایت‌گرند، و جمله‌های ۲، ۵، و ۶ گفتمان غیرمستقیم آزاد. جملهٔ [۴] جمله‌ای پیچیده و مبهم است زیرا بین گفتمان غیرمستقیم و گفتمان غیرمستقیم آزاد در نوسان است (مانند جملهٔ [۴] در قطعهٔ [۴]). در این قطعه نیز، نگره[۶۹]های روایت‌گر و شخصیت (ماریان) بسیار به هم نزدیک‌اند، و ظاهراً روایت‌گر با این شخصیتِ کانونی‌ساز کاملاً همدل است. در این میان، جملهٔ [۲] و قسمت دومِ جملهٔ ۶ (“but it seemed as if ...”) گفتمان‌های غیرمستقیم آزادِ چندآوایند زیرا منشأ صدای موجود در

69. Attitude

این جمله‌ها مشخص نیست و می‌توان آنها را هم به روایت‌گر و هم به ماریان نسبت داد. اما، چندآوایی در جملهٔ [۵] چندان مشهود نیست؛ جملهٔ [۴] هم، اگر گفتمان غیرمستقیم آزاد بدانیمش، چندآوا نیست، چون صدای روایت‌گر در آن بسیار قوی و برجسته است، طوری که بر گفتمان و ذهنیتِ شخصیت سایه می‌افکند.

بدون شک، قطعه‌های بی‌شمار دیگری می‌توان به این نمونه‌های پیشامدرنیستی اضافه کرد، به‌ویژه از آثار نویسندگانی چون جین آستین، جرج الی‌یت، و چارلز دیکنز[۷۰] (۱۸۱۲–۱۸۷۰)، و این نشان می‌دهد که گفتمان غیرمستقیم آزاد از سده‌ها پیش در روایت‌های به‌اصطلاح «سوم‌شخص» به کار می‌رفته است، هرچند ناقدان و ادب‌شناسان، و حتی احتمالاً خود نویسندگان، در آن دوره‌ها به آن آگاهی نداشته‌اند.

قطعه‌هایی که در این بخشِ مقاله تحلیل کردیم نمونه‌هایی از کاربرد هدفمندِ گفتمان غیرمستقیم آزاد در داستان‌های مدرنیستی و پیشامدرنیستی و تأثیرهای حاصل از آن بودند. خواننده‌ای که از پیش با این شگرد زبانی ـ ادبی آشنایی داشته باشد قادر است، هنگام خوانش متن، چنین گفتمانی را تشخیص بدهد و هم‌زمان آن را در ذهن خود تحلیل کند. به این ترتیب، کیفیت و سطح خوانش او از متن روایت با کیفیت و سطحِ خوانشِ کسی که این شگرد را نمی‌شناسد بسیار متفاوت خواهد بود.

نتیجه‌گیری

در این جستار، شگرد سبکی ـ روایتیِ «گفتمان غیرمستقیم آزاد» را معرفی و جنبه‌های گوناگون آن را بررسی کردیم. در آغاز، اصطلاح‌های ضروریِ مربوط به حوزهٔ روایت‌شناسی و سبک‌شناسیِ روایت را به اختصار توضیح دادیم. سپس، به تشریح شیوه‌های بازنمود گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌های داستانی در متن‌های روایتی پرداختیم، که عبارت بودند از: گفتمان (= اندیشه + گفتار + ادراک حسی) مستقیم، گفتمان غیرمستقیم، گفتمان مستقیم آزاد، و گفتمان غیرمستقیم آزاد. همان‌طور که اشاره شد، گفتمان غیرمستقیم آزاد ابزار سبکیِ مؤثری برای بازنمایی دنیای درونی شخصیت‌هاست. اینگونه از گفتمان «آزاد» است چون وابسته به هیچ جملهٔ پایه‌ای پیش از خود نیست، و «غیرمستقیم» است زیرا

70. Charles Dickens

عین کلام یا اندیشهٔ شخصیتِ مورد نظر هم نیست، یعنی مثل گفتمان مستقیم درون گیومه نیامده است، و اشارتگرهای موجود در این گفتمان با نظام اشارتگریِ وضعیت کنونیِ روایت همخوانی دارند. طبق بحثی که کردیم، کارکردهای اصلی این شگرد نیز بدین قرارند: ایجاد همدلی در خواننده با شخصیت مورد نظر و آفرینش ابهام و چندآوایی در متن.

خانم دلووی نوشتهٔ ویرجینیا وولف (۱۹۲۵) یکی از رمان‌های مدرنیستی است که گفتمان غیرمستقیم آزاد در آن فراوان به کار رفته است. با تحلیل دقیق دو قطعه از این رمان نشان دادیم چگونه گفتمان مستقیم می‌تواند به گفتمان غیرمستقیم و سرانجام به گفتمان غیرمستقیم آزاد تبدیل شود، که نتیجهٔ آن مبهم یا چندآوایی‌شدن متن روایت و ایجاد هم‌دلی در خواننده با شخصیت مورد اشاره است. در ادامه، قطعه‌ای را هم از داستان کوتاه «مردگان» اثر جیمز جویس (۱۹۱۴) نقل کردیم، که نمونهٔ بارز دیگری از کاربرد این صنعت در روایت‌های مدرنیستی است. به‌طور کلی، کاربرد گفتمان غیرمستقیم آزاد در متن‌های مدرنیستی باعث شده است که صدای روایت‌گر و صدای شخصیتِ کانونی‌ساز در هم بیامیزند، طوری که خواننده نمی‌تواند بی‌درنگ خاستگاه صدای موجود در متنِ روایت را تشخیص بدهد. این چندآوایی یا ابهام، البته، ویژگی مثبت این‌گونه روایت‌هاست زیرا ممکن است موجب تفسیرهای متفاوت و حتی متناقض از متن مورد نظر شود. بعد از آن، سه نمونه از کاربرد گفتمان غیرمستقیم آزاد در رمان‌های کلاسیک یا پیشامدرنیستی آوردیم، و بحث کردیم که این شگرد در دوره‌های پیش از مدرنیسم هم به کار می‌رفته است، هرچند نویسندگان و ناقدان خیلی به آن آگاه نبوده‌اند. همچنین، به این نتیجه رسیدیم که درست است که گفتمان غیرمستقیم آزاد در روایت‌های پیشامدرنیستی و کلاسیک نیز به کار می‌رفته، اما هدف از به‌کارگیری و تأثیرهای آن در این متن‌ها با متن‌های مدرنیستی فرق می‌کرده است. نویسندگان سدهٔ نوزدهمی، برخلاف مدرنیست‌ها، نمی‌خواسته‌اند واقعیت‌های ذهنی و شخصی را بازبنمایانند یا روایت‌های خود را به دریچهٔ ذهنیت یا گفتمانِ درونیِ شخصیتی خاص محدود کنند؛ به همین دلیل، نسبت کاربرد شگردهایی مانند گفتمان غیرمستقیم آزاد در متن آثار ایشان به‌مراتب کم‌تر از کاربرد آن در آثار نویسندگانی چون ویرجینیا وولف و جیمز جویس است. با این حال، کاربرد گفتمان غیرمستقیم آزاد در آثار پیشامدرنیستی به بازنمود ذهنیت و آگاهیِ شخصیت‌ها کمک زیادی کرده و گفتمان روایتِ این آثار را تا حدودی متنوع کرده است. افزون بر این، گفتمان غیرمستقیم آزاد در برخی متن‌های

پیشامدرنیستی، درست به اندازهٔ متن‌های مدرنیستی، ایجاد چندآوایی می‌کند (مثل قطعه‌ای که از رمان *اِما* نوشتهٔ جین آستین [۱۸۱۸] نقل کردیم)، اما در برخی متن‌های دیگر گفتمانی تک‌آوا و در خدمت و زیر سلطهٔ گفتمانِ روایت‌گر است (مانند نمونه‌ای که از *آسیاب کنار فلاس* اثر جرج الی‌یت [۱۸۶۰] نقل کردیم). البته، این بدان معنا نیست که، برای مثال، گفتمان غیرمستقیم آزاد در همه‌جای رمان آستین چندآوا و در همه‌جای رمان الی‌یت تک‌آواست، بلکه چندآوایی یا تک‌آوایی‌بودنِ این شگرد را باید با تحلیل دقیق آن در بافتِ خاصِ جمله‌هایی که در آن به کار رفته است تشخیص داد.

در پایان، نتیجه‌ای که می‌توان از این بحث و بررسی گرفت این است که گفتمان غیرمستقیم آزاد ابزاری کارآمد برای بازنمود اندیشه‌ها، ادراک‌های حسی، احساس‌ها، نگره‌ها، و دریافت‌های شخصیت‌های داستانی از جهان پیرامون است. بنابراین، بایسته است خوانندگان این‌گونه متن‌های روایتی با این صناعت آشنایی کامل داشته باشند تا بتوانند به درک بهتری از کانونی‌سازی، شخصیت‌پردازی، و حال و هوای داستان برسند. به همین دلیل، در آموزش ادبیات، به‌ویژه ادبیات داستانیِ منثور، و نیز نقد داستان باید به چنین شگردهایی ــ که منجر به شکل‌گرفتن روایت‌هایی چندلایه و متن‌هایی منحصر به فرد می‌شوند ــ توجه ویژه کرد.

پیوست: برگردانِ فارسی قطعه‌های تحلیل‌شده

از آنجا که بحثِ ترجمهٔ گفتمان غیرمستقیم آزاد به زبان‌های دیگر می‌تواند بسیار مفصل باشد، از طرح‌کردنِ آن در این جستار چشم پوشیدیم و آن را به مجال دیگری واگذاشتیم. با این همه، برای آگاهیِ بیشترِ خوانندگان و نیز برای نشان‌دادن افق پژوهش در این حوزه، ترجمهٔ فارسیِ چهار قطعهٔ تحلیل‌شدهٔ نخست را در این پیوست می‌آوریم.[۷۱]

---

۷۱. برای مشاهدهٔ برگردان فارسی قطعه‌های پنجم و ششم، به‌ترتیب ر.ک.:
جورج الیوت. ۱۳۶۸. *آسیاب کنار فلوس*. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: نگاه. (فصل پنجم)
جورج کیسینگ. ۱۳۶۸. *خیابان نیوگراب*. ترجمهٔ مینا سرابی. تهران: دنیای نو. (فصل بیست‌وچهارم) (چاپ دوم این رمان را همین ناشر در سال ۱۳۷۷ با نام *ماریان و جاسپر* منتشر کرده است.)

قطعهٔ نخست

برگردان ۱

[۱] خانم دالاوی گفت گل‌ها را خودش می‌خرد.

[۲] برای این که لوسی ترتیب بقیهٔ کارها را می‌داد. [۳] درها را از چارچوب‌ها بیرون می‌آوردند؛ قرار بود کارگرهای رامپلبری [کذا] بیایند. [۴] کلاریسا دالاوی فکر کرد از این گذشته عجب صبحی است ــ آن‌قدر تر و تازه است که انگار آن را در ساحل برای بچه‌ها نقاشی کرده‌اند.

[۵] چه مسخره‌بازی‌ای! چه شیرجه‌ای! [۶] چون هروقت پنجره‌های بزرگ را ــ با آن غژغژ آهستهٔ لولاها که حالا به گوشش می‌رسید ــ باز می‌کرد و در هوای آزاد فرومی‌رفت این‌طور به نظرش می‌آمد. ... (ولف ۱۱).

برگردان ۲

[۱] خانم دلوی گفت که گل را خودش می‌خرد.

[۲] آخر لوسی خیلی گرفتار بود. [۳] قرار بود درها را از پاشنه درآورند، قرار بود کارگران رامپلمِیر بیایند. [۴] خانم دلوی در دل گفت، عجب صبحی ــ دل‌انگیز از آن صبح‌هایی که در ساحل نصیب کودکان می‌شود. [۵] چه چکاوکی! [کذا] چه شیرجه‌ای! [۶] آخر همیشه وقتی، همراه با جیرجیر ضعیف لولاها، که حال می‌شنید، پنجره‌های قدی را باز می‌کرد و در بورتن به درون هوای آزاد شیرجه می‌زد، همین احساس به او دست می‌داد ... (وولف ۴۵).

برگردان ۳

[۱] خانم دالووی گفت گل‌ها را خودش می‌خرد.

[۲] لوسی حسابی جان کنده بود. [۳] قرار بود درها را از پاشنه درآورند؛ رامپلمِیری‌ها داشتند می‌آمدند. [۴] و بعد، کلاریسا دالووی فکر کرد چه صبحی ــ باطراوت، انگار نشسته باشد روی بچه‌های توی ساحل.

[۵] چه کیفی! چه غوطه‌ای! [۶] مثلِ حالا که صدای جیرجیر کوتاه لولاها را می‌شنید، قبلاً هم هروقت که پنجره‌های قدی را باز می‌کرد و در هوای آزاد بورتن غوطه می‌خورد همین‌ها به ذهنش می‌رسید ... (لاج ۸۸).

قطعهٔ دوم

برگردان ۱

[۱] شب بسیار بدی بود! [۲] پیتر مدام غمگین‌تر می‌شد، نه‌فقط به خاطر روی‌دادهای آن شب، بلکه در نتیجهٔ همه‌چیز. [۳] و نمی‌توانست کلاریسا را ببیند؛ نمی‌توانست برایش توضیح دهد؛ نمی‌توانست آن‌چه را که در دل دارد خالی کند. [۴] همیشه آدم‌هایی در اطرافشان بودند ــ و کلاریسا طوری رفتار می‌کرد که گویی هیچ اتفاقی نیفتاده. [۵] این نیمهٔ شیطانیِ او بود ــ این سردی، این مثلِ چوب بودن، چیزی بسیار ژرف در او بود که امروز صبح وقتی با هم صحبت می‌کردند احساس کرده بود؛ چیزی نفوذناپذیر. [۶] با وجود این خدا می‌داند که دوستش داشت ... (ولف ۸۱).

برگردان ۲

[۱] چه شب کُشنده‌ای بود! [۲] محزون‌تر و محزون‌تر شد، فقط هم نه به همان دلیل؛ بابت همه‌چیز. [۳] و نمی‌توانست او را ببیند؛ نمی‌توانست برایش توضیح دهد؛ نمی‌توانست درباره‌اش بحث کند. [۴] همیشه کسانی بودند ــ کلاریسا طوری رفتار می‌کرد انگار اتفاقی نیفتاده است. [۵] بخش شیطانیِ وجودش همین بود ــ این سردی، این خشکی، چیزی در اعماق وجودش، که امروز صبح که با او حرف زده بود دوباره احساس کرده بود؛ یک‌جور نفوذناپذیری. [۶] با این همه خدا می‌داند که عاشقش بود ... (وولف ۱۱۴).

قطعهٔ سوم

برگردان ۱

[۱] وقتی رقص دسته‌جمعی پایان یافت گابریل به گوشهٔ اطاق رفت که مادر فردی مالینز نشسته بود. [۲] وی زنی تنومند و ضعیف بود و مویش سفید شده بود[.] [۳] صدایش مانند صدای پسرش گیری داشت و اندکی زبانش می‌گرفت. [۴] به او گفته بود که فردی آمده و

حالش هم خوب بود. [۵] گابریل از او پرسید که سفرشان خوش گذشته یا نه. [۶] مادر فردی با دخترش در گلاسکو زندگی می‌کرد و هر سال یک مرتبه به دوبلین می‌آمد. [۷] به گابریل جواب داد که در دریا خیلی به او خوش گذشته و ناخدای کشتی خیلی از او مواظبت کرده است. [۸] بعد از خانهٔ زیبایی که دخترش در گلاسکو داشت صحبت کرد و ذکری هم از دوستان خوبی که آنجا به‌هم زده بود به‌میان آورد. [۹] در ضمن که چانهٔ او راه افتاده بود، گابریل می‌کوشید خاطرهٔ واقعهٔ ناخوشی را که با میس آیورز ایجاد شده بود از ذهن خود بزداید. [۱۰] البته این دختر، یا زن، یا هرچه بود، خیلی شور و حرارت میهن‌دوستی داشت، اما آخر هر چیز وقتی دارد. [۱۱] شاید گابریل نباید آن‌طور به او جواب می‌داد. [۱۲] اما میس آیورز هم، حتی به عنوان شوخی، حق نداشت در حضور جمع او را طرفدار انگلیس‌ها بخواند. [۱۳] میس آیورز سعی کرده بود با سؤال‌های پیاپی و چشمِ خرگوشیِ خود را به او دوختن، او را دست بیندازد (جویس ۱۷۶).

برگردان ۲

[۱] وقتی رقص دست‌جمعی پایان یافت گابریل به گوشه‌ای از اتاق رفت که مادر فردی مالینز نشسته بود. [۲] زن چهارشانهٔ فرتوت گیسوسفیدی بود. [۳] صدایش همچون صدای پسرش گیر داشت و اندکی زبانش می‌گرفت. [۴] به او گفته بودند که فردی آمده است و حالش هم بدک نیست. [۵] گابریل از او پرسید که آیا سفرش خوش گذشته است یا نه. [۶] او با دختر ازدواج‌کرده‌اش در گلاسکو زندگی می‌کرد و سالی یک بار به دوبلین می‌آمد. [۷] با متانت به گابریل جواب داد که سفر دریایی خوشی داشته و ناخدای کشتی خیلی مواظب او بوده است. [۸] بعد، از خانهٔ زیبایی که دخترش در گلاسکو داشت صحبت کرد، و از همهٔ دوستان خوبی که آن‌جا پیدا کرده بودند. [۹] در مدتی که او زبان به دهان انداخته بود، گابریل می‌کوشید خاطرهٔ واقعهٔ ناخوشی را که با میس آیورز ایجاد شده بود از ذهن خود بزداید. [۱۰] البته این دختر یا زن یا هرچه بود سر پرشوری داشت، اما، خوب، هر چیزی وقتی دارد. [۱۱] شاید او نباید آن‌طور جوابش را می‌داد. [۱۲] اما میس آیورز هم حق نداشت به عنوان شوخی در حضور جمع او را انگلیسی‌زده بخواند. [۱۳] میس آیورز سعی کرده بود با سؤال‌پیچ‌کردن و دوختن چشم خرگوشی‌اش به او دستش بیندازد (جویس ۲۴۰–۲۴۱).

قطعهٔ چهارم

[۱] کاش می‌شد این تصورات خود را به هریت بگوید! [۲] کلی زیر گوش هریت خوانده بود تا عاشقش کرده بود، ولی افسوس که به این راحتی‌ها نمی‌شد زیر گوشش خواند تا این عشق را از سرش بیرون کند. [۳] چیزی که این‌همه جاهای خالی ذهن هریت را پر کرده بود آن‌قدر جذابیت داشت که نمی‌شد با چند کلمه حرف‌زدن آن را پاک کرد. [۴] شاید می‌شد جای آقای التن را به کس دیگری داد[؛] حتماً می‌شد جایش را پر کرد[؛] واضح‌تر از این نمی‌شد[؛] حتی کسی مانند رابرت مارتین کفایت می‌کرد[؛] اِما نگران بود که دیگر هیچ‌چیز نتواند درد هریت را درمان کند. [۵] هریت از آن‌جور آدم‌ها بود که وقتی عاشق بشوند دیگر همیشه عاشق می‌مانند. [۶] حالا طفلکی! دوباره که سروکلهٔ آقای التن پیدا شده بود، حال و روز هریت هم بدتر شده بود [ـ] همیشه این‌جا و آن‌جا چشمش به آقای التن می‌افتاد. [۷] اِما فقط یک بار آقای التن را دیده بود، ولی هریت هر روز بی‌بروبرگرد دو سه بار **تصادفاً** به آقای التن برمی‌خورد، یا **تصادفاً** بعد از او به جایی می‌رسید، **تصادفاً** صدایش را می‌شنید یا از پشت‌سر چشمش به او می‌افتاد، **تصادفاً** وضعی پیش می‌آمد که باز به او فکر کند، همه‌اش هم با غافلگیر شدن‌ها و حدس و گمان‌هایی که کلی شور و هیجان داشت ... (آستین ۲۱۲–۲۱۳).

منابع

– آستین، جین. *اِما*. ترجمهٔ رضا رضایی. چاپ چهارم. تهران: نشر نی. ۱۳۸۸.

– جویس، جیمز. *مردگان*. ترجمهٔ محمدعلی صفریان. ویراستهٔ صالح حسینی. *دوبلینی‌ها و نقد دوبلینی‌ها*. ترجمهٔ محمدعلی صفریان و صالح حسینی. چاپ سوم. تهران: نیلوفر. ۱۳۸۳. ۲۲۳–۲۷۷.

– --- *دوبلینی‌ها*. ترجمهٔ پرویز داریوش. چاپ دوم. تهران: اساطیر. ۱۵۹–۲۱۴. ۱۳۸۴.

– فاولر، راجر. *زبان‌شناسی و رمان*. ترجمهٔ محمّد غفّاری. تهران: نشر نی. ۱۳۹۰.

– لاج، دیوید. *هنر داستان‌نویسی (با نمونه‌هایی از متن‌های کلاسیک و مدرن)*. ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: نشر نی. ۱۳۸۸.

– وردانک، پیتر. *مبانی سبک‌شناسی*. ترجمهٔ محمّد غفّاری. تهران: نشر نی. ۱۳۸۹.

– ولف، ویرجینیا. *خانم دالاوی*. ترجمهٔ خجسته کیهان. تهران: نگاه. ۱۳۸۶.

- ---. *خانم دلوی*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر. ۱۳۸۸.
-Austen, Jane. 2007. *Emma*. Introduction and Notes by Nicola Bradbury. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited.
-Bal, Mieke. 1977. *Narratologie: Essai sur la Signification Narrative dans Quatre Romans Moderns*. Paris: Klincksieck.
-Bally, Charles. 1912. "Le Style Indirect Libre en Français Moderne I." *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. No. 4. 549–56.
-Banfield, Ann. 2004. "Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech." *Narrative Theory (Critical Concepts in Literary and Cultural Studies)*. Ed. Mieke Bal. London and New York: Routledge. Vol. 1: 147-186.
-Culler, Jonathan. 1981. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London & New York: Routledge.
-Dry, H. A. 1995. "Free Indirect Discourse in Doris Lessing's 'One Off the Short List: A Case of Designed Ambiguity'" *Twentieth-Century Fiction: From Text to Context*. Ed. P. Verdonk and J. J. Weber. London & New York: Routledge. 96-112.
-Eliot, George. 1998. *The Mill on the Floss*. Ed. Gordon S. Haight. Oxford & New York: Oxford University Press.
-Flavin, Louise Ann. 1985. "The Aesthetic Effects of Free Indirect Discourse in the Novels of Jane Austen." Diss. University of Cincinnati.
-Ginsburg, Michal Peled. 1977. "Free Indirect Discourse: Theme and Narrative Voice in Flaubert, George Eliot, and Verga." Diss. Yale University.
-Gissing, George. 1998. *New Grub Street*. Ed. John Goode. Oxford & New York: Oxford University Press.
-Gunn, Daniel P. 2004. "Free Indirect Discourse and Narrative Authority in *Emma*." *Narrative*. Vol. 12, No. 1. 35-54.
-Jahn, Manfred. 2005. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. Jahn PPP/Narratology. September 6, 2010. <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.html>
-Jones, Gloria G. 1997. "Free Indirect Style in *Mrs. Dalloway*." *Postscript*. Vol. 14. 69-80. March 25, 2011. <http://www2.unca.edu/postscript/postscript14/ps14.6.pdf>
-Joyce, James. 2001. "The Dead." *Dubliners*. Introduction and Notes by Laurence Davies. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited. 127-60.

-McHale, Brian. 2004. "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts." *Narrative Theory (Critical Concepts in Literary and Cultural Studies)*. Ed. Mieke Bal. London & New York: Routledge. Vol. 1: 187-222.

-Poutsma, H. 1929. *A Grammar of Late Modern English I*. Groningen: Noordhof.

-Simpson, Paul, and M. Montgomery. 1995. "Language, Literature and Film: The Stylistics of Bernard Maclaverty's 'Cal'" *Twentieth-Century Fiction: From Text to Context*. Ed. P. Verdonk and J. J. Weber. London & New York: Routledge. 138-164.

-Toolan, Michael J. 1995. *Narrative: A Critical-Linguistic Introduction*. London & New York: Routledge.

-Vološinov, V. N. 1986. *Marxism and the Philosophy of Language*. Trans. Ladislav Matejka and I. R. Titunik. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

-Woolf, Virginia. 2003. *Mrs Dalloway*. Introduction and Notes by Merry M. Pawlowski. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited.