

گفتمان غیرمستقیم آزاد در رمان لب بر تیغ نوشته حسین سنابور

امیرعلی نجومیان*

دانشیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، ایران

محمد غفاری**

دانشجوی دکتری ادبیات انگلیسی، دانشگاه شیراز، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۱/۳/۸، تاریخ تصویب: ۹۱/۷/۲۹)

چکیده

این جستار شگرد روایی «گفتمان غیرمستقیم آزاد» را در رمان لب بر تیغ حسین سنابور بررسی می‌کند. پس از بحثی درباره ساختار روایت در این رمان، شیوه‌های چهارگانه بازنمود گفتمان شخصیت‌ها در روایت‌های داستانی با ذکر نمونه‌هایی معرفی می‌شوند. از آن میان، گفتمان غیرمستقیم آزاد اهمیتی ویژه دارد، زیرا یگانه سبک روایی است که موجب ابهام و تکرار معنای متن می‌شود. در بخش پایانی مقاله، با تحلیل دو قطعه از رمان لب بر تیغ نقش شگرد گفتمان غیرمستقیم آزاد در روایت این داستان توضیح داده می‌شود. بحث اصلی این مقاله آن است که کاربرد گفتمان غیرمستقیم آزاد موجب می‌شود که گفتمان راوی و گفتمان شخصیت کانونی‌ساز به طور هم‌زمان در متن حضور داشته باشند، به گونه‌ای که نتوان یکی را بر دیگری غالب دانست. در نتیجه، گفتمان روایت میان عینیت و ذهنیت نوسان پیدا می‌کند و چندصدایی می‌شود، زیرا صدای راوی و صدای شخصیت‌ها مدام در حال گفت‌وگو با یکدیگرند.

واژه‌های کلیدی: بازنمود گفتمان شخصیت‌ها، گفتمان غیرمستقیم آزاد، سیلان آگاهی، چندصدایی، لب بر تیغ.

* تلفن: ۰۲۱-۲۹۹۰۲۴۹۶، دورنگار: ۰۲۱-۲۹۹۰۲۴۹۶، E-mail: amiran35@hotmail.com

** تلفن: ۰۲۱-۲۹۹۰۲۴۹۶، دورنگار: ۰۲۱-۲۹۹۰۲۴۹۶، E-mail: ghaffary_2140@yahoo.com

مقدمه

لب بر تیغ اثر حسین سناپور رمانی است که با گارد باز نوشته شده است. در حقیقت، ما رمانی پیش رو داریم که نویسنده هوشمندش بی‌گمان می‌دانسته است که قابلیت پاشنه آشیل شدن را دارد. نویسنده موضوع و شخصیت‌هایی انتخاب کرده که ممکن است بسیار جنجال‌برانگیز باشند و پرسش‌هایی جدی راجع به اثر ایجاد کنند. از زمان انتشار این رمان تا امروز، نقدهای مثبت و منفی زیادی بر آن نوشته شده است. نکته اصلی نقدهای منفی شباهت این رمان به ژانر فیلم فارسی است، فیلم‌هایی که در سینمای ایران پیش از انقلاب با محوریت جاهل‌بازی و مسائل مربوط به آن ساخته می‌شدند. نقدهای مثبت هم یا به تحسین و ارزش‌گذاری صرف اکتفا کرده‌اند یا به ویژگی‌ها و درون‌مایه‌های کلی اثر پرداخته‌اند.

آنچه از فحوای کلام ناقدان منفی‌نگر برمی‌آید این است که رمان لب بر تیغ رمانی عامه‌پسند است که ساختار و عناصری شبیه فیلم فارسی دارد، که آن هم بیشتر ژانری عامه‌پسند تلقی می‌شود. اما، نکته‌ای که در این نقدها مغفول مانده این است که آنچه اثری را عامه‌پسند یا نخبه‌پسند می‌کند انتخاب موضوع و نوع شخصیت‌های آن اثر نیست، بلکه شیوه برخورد نویسنده با این عناصر و نحوه پرداخت آن‌ها در متن روایت است. سناپور در این اثر توانسته است نگاهی جدید به موضوع و اشخاصی بکند که به آسانی ممکن بود نقطه ضعف اثر او به حساب بیایند. این نگاه جدید در واقع در شیوه روایت داستان بازتاب یافته است - شیوه‌ای که کاملاً متفاوت با شیوه روایت فیلم فارسی یا آثار داستانی عامه‌پسند است. البته، این بدان معنا نیست که این رمان ارتباطی با ژانر فیلم فارسی نداشته باشد. بدون تردید، رمان لب بر تیغ با این ژانر رابطه دارد، اما این رابطه از نوع بینامتنی *intertextual* است. در متن رمان، اشاره‌های دقیقی به فیلم‌های این ژانر و بازیگران مطرح آنان و رفتار نوعی‌شان شده است، محض نمونه، ر.ک.: پوستر بازیگرانی که داوود در اتاقش نصب کرده است و فیلم‌هایی که دوست دارد (سناپور ۱۴۳ و ۱۵۱-۱۵۲)؛ و جمله‌ای که فرنگیس به داوود می‌گوید: «رضاموتوری‌بازی در نیارا!» (همان ۶۱) «رضا موتوری» شخصیت اصلی فیلمی با همین نام ساخته مسعود کیمیایی است که در ژانر فیلم فارسی جای می‌گیرد. در نتیجه، می‌توان ادعا کرد که شیوه روایت این اثر، که موضوع اصلی این نوشتار است، رمان را از ادبیات عامه‌پسند جدا می‌کند. باید توجه کرد که منظور ما این نیست که ادبیات نخبه‌پسند بر ادبیات عامه‌پسند برتری دارد و از آن «بهرتر» است؛ هر دوی این‌ها رمزگان‌ها و مخاطبان خاص خود را دارند و کار ما هم داوری ارزشی درباره‌شان نیست. امروزه، ناقدان ادبی و فرهنگ‌پژوهان، حتی مرز مشخصی هم بین این

گفتمان غیرمستقیم آزاد در رمان لب بر تیغ نوشته حسین سنپور ۹۳

دو نوع ادبیات نمی‌کشند. بسیاری از نویسندگان مطرح نیز آثاری پدید می‌آورند که به طور مشخص نمی‌توان آن‌ها را در یکی از این دو دسته گنجانند؛ نمونه بارز آن هم آثار نویسنده ایتالیایی اومبرتو اکو (متولد ۱۹۳۲) است - مانند نام گل سرخ *The Name of the Rose* و آونگ فوکو *Foucault's Pendulum* - که هم می‌توانند عامه‌پسند تلقی شوند هم نخبه‌پسند. به هر حال، لب بر تیغ رمانی است که با نحوه روایت ویژه‌ای که دارد خود را تا حدود زیادی از ادبیات عامه‌پسند جدا می‌کند.

مسئله‌ای که مقاله حاضر به آن می‌پردازد - یعنی کاربرد شگرد «گفتمان غیرمستقیم آزاد» *free indirect discourse* در این رمان و نقش آن در روایت داستان - موضوعی است که تا کنون هیچ‌یک از ناقدان این اثر به آن توجه نکرده‌اند. البته، به طور کلی، شگرد گفتمان غیرمستقیم آزاد در نقد داستان‌های فارسی تا به حال به جد مطرح نشده است. امید است جستار حاضر نقطه آغازی برای این قبیل بحث‌ها باشد.

بحث و بررسی

ساختار روایت در رمان لب بر تیغ

رمان لب بر تیغ در ظاهر ساختار پیچیده‌ای ندارد. در دوره ما، آثار داستانی فارسی برای این که بتوانند نظر ناقدان را به خود جلب کنند باید لزوماً ساختاری پیچیده و مملو از بازی‌های زبانی و روایی داشته باشند. اما، لب بر تیغ بر خلاف این جریان حرکت کرده است و ساختاری یک‌دست و ساده، زبانی خوش‌خوان، ضرب‌آهنگی تند، و تصویرسازی‌هایی دقیق دارد. شاید بارزترین ویژگی نثر این رمان شاعرانگی آن باشد که ردپای آن حتی در سخنان و اندیشه‌های بازنموده شخصیت‌های مختلف هم مشهود است. ویژگی اصلی این شاعرانگی نحو برجسته *foregrounded syntax* است. این رمان از بیست و چهار فصل تشکیل شده، اما سیر داستان خیلی با عقب‌گردها یا جلوگردهای زمانی قطع نشده است. فقط در دو فصل پایانی است که رویدادهای فصل قبلی از دیدگاه‌هایی *points of view* دیگر بازگو شده‌اند. افزون بر این، می‌توان گفت که رمان پایانی باز دارد.

همان‌گونه که خود سنپور در گفت‌وگویی اشاره کرده است، لب بر تیغ رمانی

ذهن‌گراست:

[در این رمان،] با جهانی چندوجهی مواجه‌ایم که، در هر فصل و از نگاه هرکس، وجه تازه‌ای از خودش را نشانمان می‌دهد، و همه این‌ها باید منتهی بشود به دیدن پیچیدگی‌های

درون آدم‌ها و همین‌طور جهان. اگر من توانسته باشم این پیچیدگی‌ها را نشان بدهم، آن وقت دیگر با چیزی سراسرست مواجه نخواهید بود و در نتیجه نخواهید توانست به راحتی درباره آدم‌ها و اعمالشان قضاوت کنید و آن‌ها را خوب و بد کنید. (سناپور و خسروی)

هر فصل رمان از دیدگاهی متفاوت روایت شده است، یعنی رخداد‌های هر فصل از دید یک شخصیت کانونی ساز character-focalizer گزارش شده‌اند، مثلاً، «داوود» در فصل‌های دوم، هشتم، هجدهم، و بیستم؛ «امیر» در فصل‌های چهارم، هفدهم، بیست و یکم، و بیست و سوم؛ «سمانه» در فصل‌های یکم، هفتم، و بیست و چهارم؛ «فرنگیس» در فصل‌های ششم، شانزدهم، و نوزدهم؛ «بتول» در فصل‌های سوم و بیست و دوم؛ و «تقی» در فصل پنجم. با این حال، انتخاب کانونی‌ساز لزوماً با شخصیت محوری فصل مورد نظر هم‌خوان نیست. به عبارت دیگر، ممکن است در فصلی واحد دو یا چند شخصیت کانونی‌ساز وجود داشته باشند، اما معمولاً دیدگاه یکی از این کانونی‌سازها غالب است. به این ترتیب، نویسنده در فصل‌های گوناگون رمان، متناسب با ذهنیت شخصیت‌های مختلف و فضای داستان، زبان‌های مختلف روایی ساخته و به کار برده است. از این طریق، در هر یک از این فصل‌ها، خواننده از آنچه در ذهن یا دل شخصیت کانونی‌ساز می‌گذرد آگاه می‌شود. داوود و امیر دو کانونی‌ساز برجسته رمان‌اند، و بعد از آن‌ها سمانه، فرنگیس، و بتول از نظر بسامد و اهمیت کانونی‌سازی focalization به ترتیب در رتبه‌های بعدی قرار می‌گیرند. در این روایت، سیروس، پدر سمانه، شخصیتی است که چندان در مقام کانونی‌ساز درونی internal focalizer قرار نگرفته و از این نظر کم‌اهمیت‌تر از بقیه شخصیت‌هاست. همین مشخصه باعث می‌شود که شخصیت‌های نام‌برده همه به اصطلاح «خاکستری» باشند، به جز سیروس که خیلی از دنیای درونی‌اش باخبر نیستیم. اگر با دید انتقادی و ارزیابانه به متن نگاه کنیم، باید گفت که سخنان این شخصیت اخیر نیز ضعیف‌ترین بخش گفت‌وگوهای رمان‌اند و خیلی با متن کلی رمان و حال و هوای اثر نمی‌خوانند. در مجموع، تغییر مداوم کانونی‌سازها موجب می‌شود هر بخش داستان از دیدگاهی متفاوت عرضه شود یا بخشی واحد از دو یا چند دیدگاه. در نتیجه، داستان مدام برای خواننده تازه و خوش‌خوان‌تر می‌شود.

برای نشان دادن شیوه کانونی‌سازی روایت در این رمان، مثال‌هایی ذکر می‌کنیم. در روایت فصل دوم، سمانه «چشم‌قوه‌یی» نامیده شده است (سناپور ۲۲-۲۵)، یا مثلاً همانجا یکی از آدم‌ریاها «موفرری» خوانده شده (همان ۲۲). این بدان معناست که روایت از صافی‌گفتمان/ ذهن داوود عبور کرده؛ روی‌دادها و اشخاص آن‌گونه که او ادراکشان می‌کند توصیف

و گزارش شده‌اند. از این رو، شخصیت کانونی‌ساز (کانونی‌ساز درونی) داوود است. نمونه بارز دیگر کانونی‌سازی شخصیتی روایت سطرهای پایانی داستان است که در آن‌ها به پرستار بیمارستان با نام «لباس سفید» اشاره شده (همان ۱۶۳-۱۶۴)، یعنی پرستار آن‌طور توصیف شده که به نظر سمانه می‌آید، سمانه‌ای که نیمه‌هشیار روی تخت خوابیده است. به این ترتیب، شخصیت کانونی‌ساز این بخش از رمان سمانه است. (البته، بررسی نام شخصیت‌ها و ویژگی‌هایی که از آنان در روایت ذکر شده است فقط یکی از راه‌های تشخیص کانونی‌ساز است، و معرفی و توضیح راه‌های دیگر آن از حوصله این نوشتار بیرون است).

شگرد اصلی نویسنده برای تغییر کانونی‌سازها و روایت داستان شگردی است که در روایت‌شناسی *narratology* آن را «گفتمان غیرمستقیم آزاد» می‌نامند. این سبک روایی از چند صد سال پیش در ادبیات زبان‌های اروپایی به کار می‌رفته است، اما در قرن نوزدهم بود که به طور ویژه و تأثیرگذار در آثار نویسندگانی چون جین آستین *Jane Austen* (۱۷۷۵-۱۸۱۷) و گوستاو فلوربر *Gustave Flaubert* (۱۸۲۱-۱۸۸۰) استفاده شد. سپس، در سده بیستم، کاربرد آن در آثار نویسندگان مدرنیستی چون جیمز جویس *James Joyce* (۱۸۸۲-۱۹۴۱)، فرانتس کافکا *Franz Kafka* (۱۸۸۳-۱۹۲۴)، و ویرجینیا وولف *Virginia Woolf* (۱۸۸۲-۱۹۴۱) به اوج رسید. این شگرد در ادبیات داستانی فارسی قدمت چندانی ندارد، اما در این رمان به خوبی و به میزان زیادی استفاده شده و نقشی اساسی در روایت اثر ایفا می‌کند. در ادامه این مقاله، این شگرد سبکی - روایی را معرفی می‌کنیم و با تحلیل نمونه‌هایی کارکرد آن را در رمان لب بر تیغ توضیح می‌دهیم.

گفتمان غیرمستقیم آزاد

در مجموع، راوی برای بازنمود گفتمان شخصیت‌ها در متن روایت چهار روش در اختیار دارد: گفتمان مستقیم *direct discourse*، گفتمان غیرمستقیم *indirect discourse*، گفتمان مستقیم آزاد *free direct discourse*، و گفتمان غیرمستقیم آزاد. در اینجا، باید خاطر نشان کرد که منظور از «گفتمان» شخصیت مجموع گفتار *speech*، اندیشه *thought*، و ادراک‌های حسی *perception* شخصیت است که راوی آن‌ها را در روایت خود گزارش می‌کند. برای اینکه بدانیم گفتمان غیرمستقیم آزاد چیست، چگونه آن را در متن تشخیص می‌دهند، و چه کارکردی دارد، بهتر است نخست سه گونه دیگر بازنمود گفتمان را به اختصار مرور کنیم. در «گفتمان مستقیم» راوی عین گفتمان شخصیت را مستقیماً و درون گیومه نقل می‌کند.

پیش یا پس از گیومه، پاره‌جمله‌ای clause پایه می‌آید که نشان می‌دهد راوی گفتمان شخصیت مورد نظر را نقل کرده است؛ مثلاً، «علی گفت: "...»». «گفتمان غیرمستقیم» نقل غیرمستقیم راوی از گفتمان شخصیت است، طوری که ضمیرها، شناسه‌های فعلی، و دیگر واژه‌های اشاری اول شخص شخصیت به صورت سوم شخص - یعنی متناسب با گفتمان راوی - درمی‌آیند. در گفتمان غیرمستقیم نیز، مانند گفتمان مستقیم، پاره‌جمله‌ای در آغاز جمله می‌آید که مشخص می‌کند راوی گفتمان شخصیت را نقل کرده است، اما این بار بعد از آن به جای دو نقطه از حرف ربط «که» استفاده می‌شود، که گاه ممکن است به قرینه حذف شود. از آنجا که گفتمان شخصیت در اینجا به صورت غیرمستقیم نقل شده است، درون گیومه جای نمی‌گیرد. اگر پاره‌جمله پایه و وابسته‌ساز گفتمان مستقیم و گیومه‌های آن را حذف کنیم، آنچه باقی می‌ماند «گفتمان مستقیم آزاد» است، یعنی گفتمان مستقیمی که از قید پاره‌جمله اولیه راوی آزاد شده باشد. این گونه از گفتمان صورت خالص و دقیق گفتمان شخصیت است. برای روشن کردن این تعریف‌ها نمونه‌هایی می‌آوریم:

(۱) سمانه گفت: «می‌دانم برگشتم چیزی را عوض نمی‌کند.» ← گفتمان مستقیم

(۲) سمانه گفت که می‌داند برگشتنش چیزی را عوض نمی‌کند. ← گفتمان غیرمستقیم

(۳) می‌دانم برگشتم چیزی را عوض نمی‌کند. ← گفتمان مستقیم آزاد

(۴) [سمانه] می‌دانست برگشتنش چیزی را عوض نمی‌کند. ← گفتمان غیرمستقیم آزاد

جمله آخر، که «گفتمان غیرمستقیم آزاد» است، از متن رمان لب بر تیغ گرفته شده است (سناپور ۹۸). همان‌طور که می‌بینیم، در نوع چهارم باز نمود گفتمان شخصیت، با فرمی زبانی روبه‌رویم که نه کاملاً گفتمان مستقیم است نه کاملاً گفتمان غیرمستقیم. این فرم، در واقع، گفتمان غیرمستقیمی است که از قید پاره‌جمله گزارشی راوی آزاد شده، اما به طور کامل از بافت گفتمان راوی بیرون نیامده است. از طرف دیگر، ریشه در گفتمان شخصیت هم دارد. مایکل تولن Michael Toolan اعتقاد دارد که گفتمان غیرمستقیم آزاد حاصل جمع غیرمستقیمی گفتمان راوی و مستقیمی گفتمان شخصیت است (تولن ۱۳۱). به بیان دیگر، روایت در گفتمان غیرمستقیم آزاد نه تماماً عینی‌نگرانه objective است نه تماماً ذهنی‌نگرانه subjective، بلکه موقعیتی بینابین دارد. در نتیجه، اصطلاح‌های سنتی «راوی دانای کل»، «روایت سوم شخص»، و غیره، که در بسیاری از نقدهای پیشین به شیوه روایت این رمان اطلاق شده‌اند، اصطلاح‌های درست و دقیقی نیستند. اگر بخواهیم همچنان از اصطلاح‌های سنتی نقد داستان استفاده کنیم، می‌توانیم بگوییم که در این سبک ویژه روایت سوم شخص و

روایت اول شخص با هم تلفیق می‌شوند. متنی که می‌خوانیم گزارش گوینده‌ای است که بین راوی و شخصیت محوری قرار می‌گیرد. نکته دیگر این است که گفتمان غیرمستقیم آزاد چیزی میان گفتار، اندیشه، و ادراک حسی / دریافت impression است، به طوری که در این گونه گفتمان، بر خلاف گفتمان مستقیم و گفتمان غیرمستقیم، نمی‌توان با یقین گفت که گفتمان مورد بحث گفتار شخصیت است یا اندیشه او یا ادراک حسی و دریافت او.

جفری لیچ Geoffrey N. Leech و مایکل شرت Michael H. Short انواع شیوه‌های بازنمود گفتمان شخصیت را در پیوستاری تنظیم کرده‌اند که در یک سر آن گفتمان غیرمستقیم است و در سر دیگرش گفتمان مستقیم آزاد (لیچ و شرت ۳۴۴). این چیدمان بر اساس فاصله بین راوی و شخصیت شکل گرفته است. اگر پیوستار ایشان را مبنا قرار بدهیم، می‌توانیم بگوییم که، در گفتمان غیرمستقیم، راوی و شخصیت بیشترین فاصله را با هم دارند و در گفتمان مستقیم آزاد کم‌ترین فاصله را. در گفتمان مستقیم نیز، راوی و شخصیت فاصله بسیار کمی دارند زیرا صدای راوی و شخصیت کاملاً تشخیص‌پذیرند. اما، گفتمان غیرمستقیم آزاد فرمی بین این دو سر طیف است. در این فرم، فاصله راوی و شخصیت معلوم نیست، چون اصلاً نمی‌توان صدای این دو را از هم بازشناخت.

گفتمان غیرمستقیم آزاد نزدیکی تنگاتنگی دارد با مفهومی که در نظریه‌های سنتی نقد داستان از آن به «سیلان آگاهی» (جریان سیال ذهن) stream of consciousness تعبیر می‌شد، اما با آن متفاوت است؛ هرچند گفتمان غیرمستقیم آزاد ممکن است در حکم ابزاری برای بازنمایی سیلان آگاهی شخصیت‌ها به کار برود. در سیلان آگاهی، راوی به تمامی وارد ذهن شخصیت می‌شود، اما در گفتمان غیرمستقیم آزاد راوی، به طور هم‌زمان، انگار هم داخل ذهن شخصیت است هم خارج از آن. در زیر، نمونه‌ای از بازنمود سیلان آگاهی شخصیت امیر در رمان لب بر تیغ آمده است که با گفتمان غیرمستقیم آزاد آغاز می‌شود و بعد از چند جمله به گفتمان مستقیم آزاد تغییر می‌کند (برای آسان‌سازی ارجاع، جمله‌ها شماره‌گذاری شده‌اند):

[۱] اگر شاخه‌ها ولو نشده بودند توی هوا که برونند توی چشم و چال، سر و تهش پیدا بود و مثل بازی نمی‌شد. [۲] زود سر و تهش تمام می‌شد و خوب جایی هم بود برای سر و تهش را یکی کردن. [۳] نه که بیفتد توی بازی بچه، که لاکردار بچه بود و باغ کنار خانه‌اش بود و خوب می‌توانست بازی بکند اینجا قایم‌باشک را. [۴] پشت این درخت، پشت آن درخت، پشت آن جعبه‌ها، هیچ‌کدام و هیچی، که عجب مزخرف بود این کار که بچه‌ها می‌کردند. [۵] تخم مرغ بردار جلو چشم مغازه‌دار کچل و دررو، اگر جرئت داری و بازی می‌خواهی. [۶]

چک‌های داغ مغازه‌دار را بخور، وقتی می‌گیرد. [۷] فحشش بده وقتی زورت نمی‌رسد و هنوز تا کمرشی. [۸] بعد کبودی صورتت را ببر خانه و بگو با بچه‌ها باز دعوات شده، نه که سر شانس و پول دخل بلندکردن، کتک خوردی. [۹] باز برو زیر فحش بابا و پس‌گردنی‌اش، که همچین که خوردی می‌ری با سر توی در و می‌اندازدت بیرون تا نصف‌شب، که بنشین زیر تیر برق تا رادیوش خفه شود و کپه‌اش را بگذارد و مادرت بیاد بکشدت تو. [۱۰] آره بچه، پیر وسط. [۱۱] وسط فوتبال و کمر بازی و هرچی شد. [۱۲] فقط پیر. [۱۳] حلالام از توی کج‌وکولگی درخت‌ها و شاخه‌ها پیر بیرون. (سناپور ۷۸)

این قطعه از رمان به خوبی نشان می‌دهد که، در حالت عادی، گفتمان مستقیم آزاد و گفتمان غیرمستقیم آزاد هر دو با سیلان آگاهی، به معنای دقیق کلمه، متفاوت‌اند، اما در موقع لزوم هر دو می‌توانند برای به کلام درآوردن سیلان آگاهی یا جریان اندیشه‌های تداعی‌شونده شخصیت نیز به کار بروند. این قطعه از فصل یازدهم رمان نقل شده است. در این فصل، امیر و همراهانش برای پیدا کردن داوود و گرفتن انتقام دوستانشان از او به منزل داوود می‌روند و زنگ می‌زنند. بتول، مادرخوانده داوود، در را باز می‌کند و می‌خواهد آنان را دست به سر کند. امیر کوتاه نمی‌آید و به زور وارد حیاط خانه می‌شود. داوود در منزل است، اما با دیدن امیر و آدم‌های او از دیوار بالا می‌رود و وارد خانه همسایه می‌شود تا از آنجا بگریزد. امیر، که دیگر سن و سالی از او گذشته و اکنون نیز بسیار مضطرب است، به دنبال داوود از دیوار بالا می‌رود، اما به سختی. وقتی در حیاط خانه همسایه فرود می‌آید، خاطره‌ها و اندیشه‌ها به ذهن او هجوم می‌آورند. راوی این سیلان آگاهی او را در متن روایت بازمی‌نمایاند - به صورت تداعی آزاد free association خاطره‌های دوران کودکی (گذشته) که در این لحظه به حال تبدیل می‌شوند. امیر به یاد تعقیب و گریزهای دوران بچگی‌اش می‌افتد که موقعیتی مشابه الان بوده است. عقده‌ها و خواسته‌های سرکوب شده دوران کودکی‌اش در این لحظه سر می‌گشایند. قایم‌باشکشان این بار پرتنش‌تر و پراضطراب‌تر از آن زمان‌هاست. این وضع ذهنی در زبان متن نمود یافته است. لحن گفتاری و واژه‌های شکسته («ولو» [۱]، «لاکردار» [۳]، «همچین» [۹])، نحو گسیخته و نامعیار (۳، ۹)، کاربرد متناوب جمله‌های کوتاه و بلند که متناسب با جریان اندیشه‌هاست، و عبارت‌های خطابی vocative («آره بچه» [۱۰]) احساس آنی امیر را در این موقعیت بازمی‌نمایند، احساسی که به پدرش داشته و شاید متأثر از احساس کنونی او به داوود باشد. در این قطعه، جمله‌های ۱ تا ۴ در قالب گفتمان غیرمستقیم آزادند، و جمله‌های ۵ تا ۱۳ در قالب گفتمان مستقیم آزاد، ولی کل متن سیلان آگاهی امیر را

نشان می‌دهد. تغییر سبک متن به گفتمان مستقیم آزاد شاید نمایانگر تشدید اضطراب و عصبانیت امیر باشد که نمی‌تواند داوود را - که گاه «بچه» می‌نامدش - بیابد. در پاره دوم این متن، راوی به طور کامل وارد آگاهی امیر شده است و گفتمان او را (ظاهراً) بدون تصرف به روایت‌گیر narratee عرضه می‌کند تا شاید وی بتواند شدت اضطراب امیر را دریابد.

اکنون، به برخی از کارکردهای اساسی گفتمان غیرمستقیم آزاد در ادبیات داستانی اشاره می‌کنیم. میخال پلد گینزبورک Michal Peled Ginsburg معتقد است که گفتمان غیرمستقیم آزاد موجب گسست میان خودآگاه و ناخودآگاه می‌شود - گسستی در خود/ من موجود در متن که منجر به نوعی فردیت گسسته می‌شود (گینزبورک ۲۳). وی می‌افزاید که در گفتمان غیرمستقیم آزاد سوژه/ فرد انگار بیرون از گفتمان خود قرار می‌گیرد، یعنی با نوعی آوارگی فردیت مواجه‌ایم (همان ۲۴). این حالت به بارزترین وجه در داستان‌های مدرنیستی و شخصیت‌های محوری آن‌ها نمود یافته است که اکثراً دچار این‌گونه گسست‌های ذهنی‌اند، مثلاً گیبریل Gabriel در داستان کوتاه «مردگان» The Dead نوشته جیمز جویس.

راجر فاولر Roger Fowler بر آن است که گفتمان غیرمستقیم آزاد دو مجموعه از ارزش‌های متفاوت را کنار یکدیگر می‌گذارد، یعنی نظام ارزشی راوی و نظام ارزشی شخصیت را، که ممکن است حتی متناقض باشند؛ در این فرم، راوی درباره سیر داستان یا شخصیت‌ها نظر می‌دهد و قضاوت می‌کند بدون اینکه مانند رمان‌های رمانتیک یا رئالیستی کلاسیک درازگویی کند (فاولر ۱۷۴). کاربرد گفتمان غیرمستقیم آزاد موجب می‌شود نویسنده از نوع دیگری از درازگویی روایی نیز پرهیز کند که جلوتر به آن خواهیم پرداخت (سیلان آگاهی). با استفاده از گفتمان غیرمستقیم آزاد، نویسنده می‌تواند به راحتی فاصله خود را با شخصیت و راوی مرتب تغییر بدهد و آن‌گونه که روایت اقتضا می‌کند یا او می‌پسندد تنظیم کند: نویسنده هم می‌تواند فاصله خود را با شخصیت به قدری کم کند که منجر به همدلی او/راوی و، متعاقباً، خواننده با شخصیت مورد نظر شود، هم می‌تواند آن قدر این فاصله را زیاد کند که احساس کنیم نویسنده/ راوی نگاهی کنایه‌آمیز (ایرنیک) ironic به شخصیت دارد (مک‌هیل، ۲۰۰۹، ۴۳۷).

شلومیت ریمن - کنان Shlomith Rimmon-Kenan معتقد است که حضور هم‌زمان صداهای متفاوت در گفتمان غیرمستقیم آزاد باعث افزایش عمق معنایی متن می‌شود (ریمن - کنان ۱۱۵). بیشتر روایت‌شناسان بر این باورند که گفتمان غیرمستقیم آزاد موجب پیدایش ابهام ambiguity و تکرر plurality معنا در متن روایت می‌شود (برای مثال، ر.ک.: گینزبورک ۲۳ و

درای (۹۸). در گفتمان غیرمستقیم آزاد، شخصیت راوی با شخصیت‌های روایت‌شونده و زبان راوی با زبان این شخصیت‌ها درهم می‌آمیزد، به نحوی که ذهنیت راوی و ذهنیت شخصیت مورد نظر از یکدیگر تشخیص‌ناپذیرند. در نتیجه، در گفتمان غیرمستقیم آزاد، معنا میان دو دنیا در نوسان است.

گفتمان غیرمستقیم آزاد در لب بر تیغ

در این قسمت از مقاله، با نقل و تحلیل قطعه‌هایی از رمان لب بر تیغ کارکرد گفتمان غیرمستقیم آزاد را نشان می‌دهیم. سبک غالب متن این روایت گفتمان غیرمستقیم آزاد است، اما ما به بررسی دو نمونه از این رمان اکتفا می‌کنیم. آنچه درباره این دو قطعه می‌توان گفت در مورد همه بخش‌هایی از این روایت که به صورت گفتمان غیرمستقیم آزادند صادق است. نمونه نخست از فصل نوزدهم رمان انتخاب شده که شخصیت کانونی‌ساز آن فرنگیس، نامادری سمانه، است. در این بخش از رمان، سمانه، که همراه داوود بیرون رفته بود، به خانه باز می‌گردد، اما طولی نمی‌کشد که با پدرش جر و بحث می‌کند و باز خانه را ترک می‌کند تا پیش داوود برود. پیش از آمدن سمانه، آنچه در ذهن فرنگیس می‌گذرد (یا آنچه راوی گمان می‌کند که در ذهن او می‌گذرد) به شکل گفتمان غیرمستقیم آزاد عرضه می‌شود. فرنگیس نگران این است که زندگی راحتی را که پس از تحمل سختی‌های بسیار به دست آورده دارد از کف می‌دهد، و منتظر این است که ببیند سمانه برای جبران اتفاق‌هایی که افتاده چه می‌کند. اما، وقتی سمانه و پدرش بگومگو می‌کنند، فرنگیس متوجه می‌شود که امیدش ناامید شده است و احتمالاً دیگر جایی در آن خانه نخواهد داشت:

[۱] باز سیگاری آتش زد و دود را با نفس‌های عمیق کشید تو. [۲] قاب‌عکس‌هاشان را نگاه کرد. [۳] مسجد ایاصوفیه استانبول، ماه غسل با سیروس، همراه سمانه. [۴] دوتا هم کنار سی و سه پل و توی حافظیه. [۵] چه زود پر از خاطره‌های مشترک شده بودند و سیروس خودش خواسته بود فقط یکی از عکس‌های تکی زنش، مهدخت، روی دیوار بماند و بقیه را یکی یکی برداشته بود. [۶] چه زود می‌شد خاطره‌هاش را بدهد به یکی دیگر. [۷] شاید اگر این دفعه می‌توانست خلاص شود از دست آن کوچه‌ها و زن‌های پچ‌پچ‌کن ایستاده توی درگاهی و از دست برادر و آدم‌های معتاد افتاده توی کوچه و کنج خانه، برای همیشه یقه‌اش را درمی‌برد. [۸] نمی‌گذاشت خاطره‌هاش دود شوند و مجبور شود برود از پله‌های اول شروع کند. (سناپور

این قطعه از رمان شامل دو بخش است. بخش اول، از جمله ۱ تا ۴، گزارش عینی راوی از وضعیت شخصیت است. اما، بخش دوم، از جمله ۵ تا آخر قطعه، گفتمان غیرمستقیم آزاد است. در اینجا، راوی وارد ذهن شخصیت کانونی‌ساز (فرنگیس) می‌شود، اما به تمامی وارد گفتمان او نمی‌شود. در نتیجه، این بخش از متن بین عینیت و ذهنیت در نوسان است. در بخش دوم متن، صدای چه کسی را می‌شنویم؟ راوی یا فرنگیس؟ آیا این گفته‌ها فهم/ دریافت شخصی راوی از وضع فرنگیس‌اند یا گزارش عینی او از وضع فرنگیس؟ قدر مسلم، به این پرسش‌ها و پرسش‌های مشابه نمی‌توان بی‌درنگ پاسخ قطعی داد. پاسخ نهایی هر خواننده بسته به درک و تفسیر کلی او از رمان خواهد بود؛ به بیان دیگر، برای یافتن پاسخ این‌گونه سؤال‌ها خواننده باید متن فوق را در بافت کلی اثر قرار دهد و تفسیر کند، و این کار شاید مستلزم خوانش دوباره یا چندباره رمان باشد. با این حال، این طور نیست که یک تفسیر امکان تفسیرهای دیگر را از میان ببرد. استفاده راوی/ نویسنده از گفتمان غیرمستقیم آزاد در این قطعه باعث می‌شود که فاصله بین او و شخصیت به حداقل خود برسد. به این ترتیب، راوی و، به دنبال آن، روایت‌گیر و خواننده با شخصیت فرنگیس هم‌مدلی می‌کنند، زیرا احساس‌ها و نگرانی‌های او طوری بازنمایی شده‌اند که خواننده خواه‌ناخواه خود را در موقعیت فرنگیس قرار می‌دهد و آن‌ها را تجربه می‌کند. البته، این بدان معنا نیست که خواننده صدای موجود در متن را متعلق به فرنگیس می‌انگارد. اگر صدا را صدای راوی بدانیم، باز هم با فرنگیس هم‌مدلی می‌کنیم.

نمونه بعدی از فصل بیستم برگزیده شده که شخصیت کانونی‌ساز آن داوود است. داوود پس از جداشدن از سمانه به خانه برمی‌گردد. بتول در خانه است و نصیحتش می‌کند که باید از آنجا برود و مدتی در جایی مخفی بماند. داوود انگار قید همه چیز را زده؛ دیگر نه از پلیس می‌ترسد نه از امیر و دار و دسته‌اش. فقط سمانه برایش مهم است و بس. داوود وارد اتاقش که می‌شود، هنوز عطر سمانه و وجود او را حس می‌کند:

[۱] بتول چیزی نگفت. [۲] همان‌طور با چشم‌های شبیحی، فقط نگاهش کرد. [۳] داوود دراز کشید رو به سقف. [۴] پوسته‌های سقف و نمش بیشتر شده بود از چندوقت پیش تا حالا. [۵] دو سال گذشته بود از وقتی با اصغرریزه، تاپار توپور و ترکمانی سفیدش کرده بودند. [۶] حتمی صاف هم خورده بود توی چشم سمانه این پوسته‌ها و نم. [۷] بلکی هم نخورده بود. [۸] سرش از خانمی پایین بود. [۹] بس که گل بود. (سناپور ۱۴۲)

این پاراگراف هم از نظر گفتمانی از دو بخش تشکیل شده است. بخش نخست شامل

جمله‌های ۱ تا ۳ می‌شود. این بخش گفتمان راوی است، یعنی توصیف عینی او از وضعیت شخصیت‌ها. اما، از جمله ۴ به بعد، که بخش دوم این قطعه است، گفتمان غیرمستقیم آزاد وارد عمل می‌شود. در بخش دوم، راوی همچنان وضعیتی روایی را توصیف می‌کند و، در عین حال، وارد ذهن شخصیت می‌شود و دنیای درونی او را برملا می‌کند. در مورد این قطعه هم پرسش‌هایی مطرح می‌شوند مشابه آنچه در مورد قطعه پیش ذکر شد. با وجود این، ابهام این قطعه از ابهام متن قبلی بیشتر است، چون مرز بین همدلی راوی (و خواننده) و سرزنش او (و خواننده) مشخص نیست. آیا راوی نگاهی کنایه‌آمیز به احساس داوود در این لحظه دارد یا دارد با او همدلی می‌کند؟ فاصله بین راوی و این شخصیت چقدر است؟ از سویی، می‌توان گفت که راوی، با آشکارکردن احساس‌ها و اندیشه‌های داوود و وضع رقت‌انگیزش، فاصله خود را با او به حداقل می‌رساند و به این ترتیب با او همدلی می‌کند. از سوی دیگر، می‌توان ادعا کرد که راوی، با نشان دادن خیال‌بافی‌ها و احساساتی‌گری‌های داوود، قصد سرزنش او را دارد که به آنچه در پیرامونش روی می‌دهد واقعی نمی‌نهد. در حالت دوم، فاصله راوی و داوود به حداکثر می‌رسد و خواننده هم به جای همدلی با داوود در دل او را سرزنش خواهد کرد. بنابراین، مرز صدای راوی و صدای داوود را نمی‌توان معین کرد. هر دو گفتمان به طور هم‌زمان در متن حضور پررنگ دارند و هیچ یک بر دیگری غالب نیست. در اینجا، می‌توان گفت رمانی که گفتمان غالب آن گفتمان غیرمستقیم آزاد باشد رمانی است نه کاملاً عینی نه کاملاً ذهنی. لب بر تیغ مثال اعلای چنین رمانی است. این ویژگی وجه تمایز این رمان از، مثلاً، شازده احتجاب هوشنگ گلشیری است که رمانی کاملاً ذهنی به شمار می‌رود.

قطعه‌هایی که در بالا از رمان نقل کردیم گواهی‌اند بر نکته‌ای که هلن اریستر درای در مورد کارکرد گفتمان غیرمستقیم آزاد مطرح می‌کند. به نظر او، گفتمان غیرمستقیم آزاد به نویسنده/ راوی این آزادی را می‌دهد که به چه میزان و با چه دقتی از واژه‌های خود شخصیت در متن روایت استفاده کند (درای ۹۹). آنچه می‌توان به گفته او افزود این است که با استفاده از این نوع گفتمان راوی این امکان را هم می‌یابد که اندیشه‌های شخصیت را به صورت گزینشی و موجز در اختیار مخاطب قرار بدهد، برخلاف سیلان آگاهی که گاه منجر به درازگویی در متن روایت می‌شود، زیرا راوی ناچار است که به صورت مکانیکی هرچه را در آن لحظه به ذهن شخصیت می‌رسد بازگو کند. در مقابل، در گفتمان غیرمستقیم آزاد، راوی می‌تواند اندیشه‌ها یا احساس‌های مهم شخصیت را بازبنمایاند و هرگاه که لازم بود به سرعت از ذهنیت شخصیت خارج شود و به توصیف وضعیت روایت بپردازد.

با توجه به بحثی که در بالا کردیم، می‌توان گفت که لب بر تیغ رمانی چندصدایی است، نه به این سبب که هر فصل آن توسط یک شخصیت کانونی‌ساز متمایز روایت می‌شود، بلکه به این سبب که در هر فصل راوی و شخصیت‌های گوناگون - به دلیل کاربرد شگرد گفتمان غیرمستقیم آزاد - مدام در حال گفت‌وگو با یکدیگرند، و شخصیت‌های درگیر در آن فصل همگی این فرصت را پیدا می‌کنند که به نحوی ابراز وجود کنند و صدایشان را به گوش روایت‌گیر برسانند؛ راوی نیز (به صراحت) در مورد شخصیت‌ها و جهان‌بینی‌شان قضاوت نمی‌کند، طوری که گفتمان او بر گفتمان شخصیت‌ها غلبه ندارد. این ویژگی، برای نمونه، در رمان سنگ صبور صادق چوبک دیده نمی‌شود، هر چند هر فصل آن از زبان یک شخصیت روایت می‌شود. بنابراین، سنگ صبور نمی‌تواند رمان چند صدایی باشد. حال، برای تبیین این ویژگی در لب بر تیغ، مثالی می‌زنیم. در فصل سوم این رمان، داوود و سمانه پس از درگیری وحشتناک و خشونت‌آمیزی که منجر به قتل دو تن از آدم‌ریاها می‌شود به خانه داوود می‌روند، که با مادرخوانده‌اش بتول زندگی می‌کند. پیش از ورود این دو به خانه، روایت در قالب گفتمان غیرمستقیم آزاد بتول عرضه می‌شود که در حال آشپزی و البته تأمل درباره مسائل گذشته یا کنونی زندگی‌اش است. در این فصل، روایت در مجموع از صافی گفتمان شخصیت بتول عبور می‌کند و سپس در اختیار روایت‌گیر قرار می‌گیرد. در عین حال، در برخی قسمت‌ها، گفتمان خود بتول هم از صافی گفتمان داوود یا سمانه عبور می‌کند. گفتمان همه این کانونی‌سازها یا شخصیت‌ها هم در نهایت از صافی گفتمان راوی می‌گذرد. به این ترتیب، در این نوع روایت (گفتمان غیرمستقیم آزاد)، صداهای راوی و شخصیت‌ها با یکدیگر مرتب در گفت‌وگو قرار می‌گیرند، و این نمونه اعلا‌ی چیزی است که میخائیل باختین Mikhail Bakhtin (۱۸۹۵-۱۹۷۵) «گفت‌وگوگری» (گفت‌وگو‌مندی) dialogism یا «چندصدایی» polyphony / polyvocality در روایت می‌نامد (ر.ک.: مک‌هیل، ۲۰۰۴، ۲۱۲).

در نتیجه چندصدایی بودن رمان، مرز بین خیر و شر در آن مشخص نیست، و این نوع از روایت اصولاً تعریف معینی از خیر و شر به دست نمی‌دهد. ممکن است خواننده این رمان نتواند هنگام خواندن تشخیص بدهد که کدام شخصیت یا کنش «خوب» است و کدام «بد»، و در پایان هم از خود بپرسد که، مثلاً، شخصیت مثبت یا حتی اصلی این رمان داوود است یا امیر یا سمانه. اگر به فرض داوود شخصیت مثبت است، پس شخصیت منفی کیست؟ امیر، سیروس، یا فرنگیس؟ این چندصدایی، همچنین، توان معنایی متن را بسیار افزایش می‌دهد، زیرا خواننده می‌تواند با صداها یا شخصیت‌های مختلف هم‌دلی کند و اثر را بر مبنای

گفتمان‌های گوناگون آنان تفسیر و بازتفسیر کند، برعکس متن‌های تک‌صدایی monologic که در آن‌ها یک صدا/گفتمان حاکم است و خواننده ناگزیر فقط با آن همدلی می‌کند، و این حالت به یک خوانش غالب از متن می‌انجامد. در نتیجه، در روایت حاوی گفتمان غیرمستقیم آزاد، مانند لب بر تیغ، معنا میان دنیا‌های گوناگون در نوسان است، و این منجر به چندلایه شدن متن و افزایش قابلیت تفسیرپذیری آن می‌شود.

مسئله گفتمان غیرمستقیم آزاد و کارکرد آن در این قبیل آثار داستانی با مسئله اقتباس سینمایی این ارتباطی مستقیم دارد. دو نظریه‌پرداز صریحاً به شگرد گفتمان غیرمستقیم آزاد در سینما اشاره کرده‌اند: پی‌یر پائولو پازولینی Pier Paolo Pasolini در مقاله کلاسیک «سینمای شعر» *The Cinema of Poetry* و ژیل دلوز Gilles Deleuze (۱۹۲۵-۱۹۹۵) در دو کتاب سینما ۱: تصویر حرکتی *Cinema 1: The Movement-Image* و سینما ۲: تصویر زمانی *Cinema 2: The Time-Image*. این دو نظریه‌پرداز درباره چگونگی تشخیص گفتمان غیرمستقیم آزاد در متن روایت فیلمی حرفی زده‌اند، اما از بحث‌هایی که کرده‌اند می‌توان نتیجه گرفت که گفتمان غیرمستقیم آزاد در روایت‌های سینمایی به لحظه‌هایی از فیلم اطلاق می‌شود که نه کاملاً عینی‌اند (گفتمان راوی) نه کاملاً ذهنی (گفتمان شخصیت). البته، ناگفته نماند که بحث‌های پازولینی و دلوز جنبه تجویزی دارند، یعنی ایشان معتقدند که عنصر سازنده فیلم باید گفتمان غیرمستقیم آزاد باشد؛ به عبارت دیگر، فیلم خوب نه باید مانند فیلم‌های کلاسیک تماماً عینی باشد و نه مانند برخی فیلم‌های آوانگارد پس از جنگ جهانی دوم تماماً ذهنی.

در اقتباس سینمایی این رمان نیز بحث گفتمان غیرمستقیم آزاد اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند، زیرا شگرد اصلی بازنمود گفتمان شخصیت‌ها در این رمان است. پرسشی که در این زمینه پیش می‌آید این است که چگونه می‌توان بخش‌هایی از رمان را که در قالب گفتمان غیرمستقیم آزاد آمده‌اند در سینما بازآفرینی کرد. به طور کلی، آیا رسانه سینما قادر به نمایش دنیای درونی شخصیت‌ها و اندیشه‌ها و ادراک‌های آنان هست؟ پاسخ به این پرسش‌ها و پرسش‌های مشابه مستلزم پژوهشی گسترده است و، بنابراین، مجال دیگری می‌طلبد.

نتیجه

در این مقاله، کارکردهای اساسی گفتمان غیرمستقیم آزاد در ادبیات داستانی را شرح دادیم و گفتیم که (۱) گفتمان غیرمستقیم آزاد منجر به شکل‌گیری نوعی فردیت گسسته در متن می‌شود؛

۲) گفتمان غیرمستقیم آزاد نظام‌های ارزشی متفاوت راوی و شخصیت را در هم می‌آمیزد؛ (۳) با استفاده از گفتمان غیرمستقیم آزاد، راوی/نویسنده هم می‌تواند با شخصیت کانونی‌ساز همدلی کند، هم می‌تواند نگاهی کنایه‌آمیز به شخصیت مورد نظر داشته باشد و او را سرزنش کند؛ و (۴) حضور هم‌زمان صداها و متفاوت در گفتمان غیرمستقیم آزاد باعث پیدایش ابهام و تکثر معنای متن می‌شود. در واپسین بخش مقاله، نقش شگرد گفتمان غیرمستقیم آزاد را در دو قطعه از رمان لب بر تیغ تحلیل کردیم و نتیجه آن را به ساختار کلی روایت این رمان تعمیم دادیم. نتیجه‌ای که از این تحلیل‌ها گرفتیم این بود که کاربرد گفتمان غیرمستقیم آزاد موجب می‌شود که گفتمان راوی و گفتمان شخصیت کانونی‌ساز به‌طور هم‌زمان در متن روایت حضور داشته باشند، بی‌آن‌که یکی بر دیگری غالب باشد. در نتیجه، گفتمان روایت میان عینیت و ذهنیت نوسان پیدا می‌کند. افزون بر این، گفتمان غیرمستقیم آزاد موجب چندصدایی شدن رمان می‌شود، زیرا از طریق این سبک روایی شخصیت‌های درگیر در آن همگی این فرصت را پیدا می‌کنند که به‌نحوی ابراز وجود کنند و صدایشان را به‌گوش مخاطب برسانند. این چندصدایی بودن، به‌نوبه خود، باعث افزایش توان معنایی متن و چندلایه‌شدن آن می‌شود، زیرا خواننده می‌تواند با صداها یا شخصیت‌های مختلف همدلی کند و اثر را بر مبنای گفتمان‌های گوناگون آنان تفسیر و بازتفسیر کند. سرانجام، به‌اختصار به‌مسئله گفتمان غیرمستقیم آزاد در سینمای روایی پرداختیم و بحث خود را با طرح این پرسش به پایان بردیم که در اقتباس سینمایی این رمان چگونه می‌توان ویژگی‌های حاصل از گفتمان غیرمستقیم آزاد را، که ظاهراً شگردی منحصرأ کلامی است، منعکس یا بازآفرینی کرد.

Bibliography

- Deleuze, Gilles. ([1983] 2003). *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . ([1985] 1997). *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Caleta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dry, Helen Aristar. (2002). "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. Peter Verdonk and Jean Jacques Weber. London and New York: Routledge. 96-112.

- Fowler, Roger. (1996). *Linguistic Criticism*. 2nd ed. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Ginsburg, Michal Peled. (1977). "Free Indirect Discourse: Theme and Narrative Voice in Flaubert, George Eliot, and Verga." Diss. Yale University.
- Leech, Geoffrey N., and Michael H. Short. ([1981] 1990). *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London and New York: Longman.
- McHale, Brian. ([1978] 2004). "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts." *Narrative Theory*. Ed. Mieke Bal. London and New York: Routledge. Vol. 1: 187-222.
- . (2009). "Speech Representation." *Handbook of Narratology*. Ed. Peter Hühn, et al. Berlin and New York: Walter de Gruyter: 434-46.
- Pasolini, Pier Paolo. ([1965] 1976). "The Cinema of Poetry." Trans. Marianne de Vettimo and Jacques Bontemps. *Movies and Methods*. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press. Vol. 1: 542-58.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. (2008). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd ed. London and New York: Routledge.
- Sanapour, Hossein. (1389/2010). *Lab Bar Tigh (Lips on a Blade)*. Ed. Shiva Hariri. Tehran: Cheshmeh Publications.
- Sanapour, Hossein, and Elaheh Khosravi. (1390/2011). "Goftogu Ba Ruznameye E'temad (An Interview with E'temad Newspaper)." Retrieved on April 24, 2012. <<http://hosseinsanapour.blogfa.com/post-66.aspx>>
- Toolan, Michael. (2001). *Narrative: A Critical-Linguistic Introduction*. 2nd ed. London and New York: Routledge.