

کانون سازی در روایت

مریم بیاد
عضو هیأت علمی دانشکده زبانهای
خارجی دانشگاه تهران
فاطمه نعمتی*

چکیده

کانون سازی، انتخاب کانون دیدی است که از طریق آن، افراد و وقایع داستانی مورد مشاهده قرار می گیرند. اما چه نیازی به افزودن اصطلاح فنی دیگری است وقتی زاویه دید همان مسائل را عنوان می کند؟ باید گفت که در مطالعات مربوط به زاویه دید، بیشتر، راوی مرکز توجه است ولی در مطالعات کانون سازی هر کدام از شخصیتها را همپای راوی مدرک و بیننده‌ای خاص از داستان به حساب می آوریم که ادراک او دریچه‌ای تقریباً همسنگ دریچه راوی به دنیای داستانی و قضایای آن می‌گشاید. پس صرف لحاظ کردن مطالعات کانون سازی در کنار مطالعات روایتگری، چند صدایی بودن روایت را نیز توجیه می‌کند. علاوه بر آن در لحظاتی که قطعاً نمی‌توانیم ادراکی را به راوی منتسب بدانیم اما لفظ، لفظ آشنای راوی است، کانون سازی توضیح می‌دهد که ادراک عامل دیگری از طریق کلام راوی گزارش شده‌است.

کلید واژه

کانون سازی، روایتگری، رده بندی ژنت، انواع کانون سازی، جنبه‌های کانون سازی

پذیرش مقاله : ۱۳۸۴/۶/۸

دریافت مقاله : ۱۳۸۴/۲/۱۱

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبانشناسی همگانی دانشگاه تربیت مدرس



مقدمه

یکی از تجارب مهم ولی ناآگاهانه ماهنگام خواندن و یا شنیدن روایت این است که دیدگاهی انتخاب می‌کنیم و از آن دریچه به وقایع، شخصیتها و زمینه روایت می‌نگریم. گاهی این تجربه چنان محسوس است که به طور ناخودآگاه بین کسی که داستان را می‌گوید و کسی که منظر او را فرض گرفته ایم و با او همذات‌پنداری می‌کنیم، نوعی فاصله احساس می‌کنیم. مسائلی از این قبیل به کانون‌سازی^۱ در روایت و تفاوت آن با روایت‌گری^۲ باز می‌گردد. دوگانگی بین این دو مفهوم اساساً ماهیتی روایت‌شناسانه دارد و درک مفهومی روایت شناسانه چون کانون‌سازی، مستلزم دانستن این واقعیت است که در نظریه‌های ساخت‌گرای روایت دو سطح قائل می‌شویم: یکی سطح داستان^۳ و دیگری کلام^۴. داستان همان مجموعه وقایعی است که اتفاق افتاده است، تمام دیده‌ها، شنیده‌ها و گفته‌ها و سایر ادراکات و تجربه‌های اشخاصی که در دنیای خیالی داستان حضور دارند. کلام، بازگویی این مجموعه وقایع است که از طریق متن راوی بدان دست می‌یابیم. مطالعه کانون‌سازی این امکان را پیش روی ما می‌گذارد که با مطالعه متن به بازشناسی دریچه‌ای پردازیم که داستان از طریق آن دیده می‌شود؛ اینکه وقایع و موجودات داستان از چه دیدگاه ادراکی - احساسی مشاهده، ادراک و ارزیابی شده و اطلاعات داستانی به چه شیوه‌ای در متن به خواننده منتقل شده‌اند (تولان^۵، ۲۰۰۱: ص ۶۰).

تعاریف و رده بندی ژنت از کانون سازی و کاستیهای آن

سؤالی که ممکن است در اینجا در ذهن خواننده شکل بگیرد این است که چرا در اینجا برای مطالعه منظر روایی از مطالعات دیدگاه کمک نمی‌گیریم و آیا مطالعات دیدگاه برای این منظور بسنده نیست. تمایز عمده بین مطالعات دیدگاه و کانون‌سازی این است که صرف مطرح کردن مفهوم کانون‌سازی دربردارنده این مهم است که بینگفتن و دیدن در روایت، تفاوت عمده‌ای وجود دارد؛ مسأله‌ای که در بررسی دیدگاه نادیده گرفته می‌شود. اولین کسی

که به تمایز بین دیدن و گفتن در روایت پرداخت و بدین ترتیب دو عامل کانون ساز و روایتگر را در مقابل هم قرار داد، ژرار ژنت^۶ بود. او با مطرح کردن این تقابل سعی داشت از خلط شایع دو مفهوم «شیوه روایی»^۷ و «صدای روایی»^۸ پرهیزد که اولی به کانون سازی در روایت و دومی به روایتگری برمی گردد. طبق این تمایز سطحی، که در هر روایت، آشکارا قابل دستیابی است، رسانه کلامی یا روایتگری است. در سطح روایتگری راوی یا صدای روایت، همه چیز را درباره وقایع، شخصیتها و موقعیتها به لفظ درمی آورد. البته راوی می تواند علاوه بر بازگویی وقایع، خود بیننده جهان داستانی نیز باشد که در آن صورت، راوی و کانون ساز در یک عامل برهم منطبق می شوند و نمی توان آن دو سطح را از هم باز شناخت. به دلیل همین انطباق، مرجعیت روایی و جهتگیری روایی بر یک عامل گاهی تمایز بین دو فعالیت روایتگری و کانون سازی صرفاً تمایزی نظری است (شلومیت ریمون-کنان^۹، ۱۹۸۳: ص ۷۱). راوی نه تنها آنچه را خود می بیند، احساس، و ارزیابی می کند؛ بیان می کند بلکه عاملی است و البته تنها عامل قابل دستیابی است که دیده ها، احساسات و ادراکات موجودات داستانی را منعکس می سازد. صدای راوی است که در سرتاسر روایت شنیده می شود و طبق اظهار نظر سوزان فلاشمن^{۱۰} تغییرات مربوط به کانون سازی تنها باعث تغییر در ادراکی می شود که به روایت سمت و سومی دهد و تغییری در صدای روایی ایجاد نمی کند. نهایتاً راوی همه چیز را در روایت باز می گوید و برای دستیابی به هرگونه تغییری در زاویه دید باید به گزارش او متوسل شویم (سوزان فلاشمن، ۱۹۹۰: ص ۲۱۷). پس نقطه شروع کار در مطالعات مربوط به کانون سازی همان متن راوی است. در متن راوی در پی شناخت ادراکی برمی آیم که به اطلاعات بازگویی شده جهت داده است و چنانکه گفته شد می توان آن را هم در راوی و هم در درون شخصیتها جست.

منفردیان^{۱۱} معتقد است که ژنت مفهوم کانون سازی خود را از چهار رویکردستی در این باره اقتباس کرده که عبارت است از: (۱) رویکرد دیدگاه وارن و بروکس^{۱۲} (۱۹۵۹/۱۹۴۳)

که حول این سؤال شکل یافته است که: «چه کسی داستان را می بیند؟»؛ (۲) رویکرد دید بویون^{۱۳} که بر تمایز بین سه شیوه دید استوار است؛ یعنی دید همراه یا دیدی که از طریق چشم شخصیت حاصل می شود، دید از پشت سر، که همان زاویه دید راوی دانای کل است و دید از بیرون، (۳) رویکرد میدان دید بلین^{۱۴} (۱۹۵۴) که به بررسی ذهنیتهای محدود شده ای می پردازد که استاندارد در نوشته هایش از آن سودجسته است و (۴) رویکرد دانش تودوروف^{۱۵} که بر این سؤال بنیان گذاشته شده که آیا دانش راوی بیش از دانش شخصیت است یا به اندازه دانش شخصیت یا کمتر از آن (یان، ۱۹۹۹: ص ۷۸). ژنت براساس این رویکردها و با بهره گیری از درجه پذیری مفاهیم گزینش و محدودیت، رده بندی سه گانه ای از کانون سازی ارائه داده که به نقل از پل سیمپسون^{۱۶} عبارت است از:

۱) **کانون سازی صفر**^{۱۷}: در روایاتی مشاهده می شود که راوی دانای کل بیش از شخصیت های داند و بیطرفانه وقایع و موجودات روایی را می بیند و گزارش می کند. دو نوع کانون سازی دیگر با توجه به معیار کانون سازی صفر تعریف می شود.

۲) **کانون سازی درونی**^{۱۸}: در روایاتی دیده می شود که بیننده، میدان دید و دانش محدود داشته باشد. این نوع بیشتر در روایاتی ظاهر می شود که به سبک تک گویی درونی یا کلام غیر مستقیم آزاد نوشته شده است. همچنین این نوع ممکن است ثابت باشد مثل آنچه در رمان هنری جیمز با عنوان «سفیران» می بینیم؛ یا متغیر باشد مثل آنچه در «مادام بواری» گوستاو فلوبر دیده می شود و یا آن طور که در رمانهای نامه ای دیده می شود چندانگانه باشد.

۳) **کانون سازی برون**^{۱۹}: در روایاتی اتفاق می افتد که راوی آن کمتر از شخصیت های داند. این دانش کم بدان دلیل است که راوی فقط به

تجلی‌ظاهری افکار و احساسات شخصیتها دسترسی دارد و نمی‌تواند در ذهن و جان شخصیتها رخنه کند. آنچه از این نوع کانون‌سازی حاصل می‌شود، روایتی «عینیت‌گرا» و «رفتار‌گرایانه» است (سیمپسون، ۱۹۹۳: ص ۳۳).

این رده‌بندی هرچند گامی مؤثر در مطالعات کانون‌سازی است به دلیل وجود نوعی بی‌ثباتی و عدم انسجام در تعاریف با اقبال عموم روبه‌رو نشد. بیشتر منتقدان ژنت معتقدند این عدم انسجام از آن‌روست که ژنت مقوله‌های ناهمگن بسیاری را در این رده‌بندی دخالت داده و عوامل و مختصه‌های مختلف و گاه متناقضی را در تعاریف خود گنجانده است؛ به عنوان مثال تناقضی را، که در تعریف او از کانون‌سازی برونی به چشم می‌خورد، مورد بررسی قرار می‌دهیم: او تعریف خود را با پاسخ به پرسش «چه کسی می‌بیند؟» شروع می‌کند اما تعریف با سؤال دیگری پیگیری می‌شود که عبارت است از: «چگونه چیزها ادراک شده اند؟». سؤال اخیر متضمن این است که معیار جدیدی مبنی بر میزان دسترسی و عدم دسترسی به احساسات درونی کانون‌شونده‌ها به رده‌بندی اضافه شده است امامی بینیم که در سایر تعاریف اثری از این معیار دیده نمی‌شود. افزون بر این، میک‌بال^{۲۰} نیز بر این باور است که مفهوم کانون‌سازی صفر ژنت جای تردید دارد. بنابر نظر او هیچ‌کس نمی‌تواند واقعه‌ای را به لفظ درآورد بدون اینکه خواسته یا ناخواسته آن را از یک دیدگاه معیار ارائه کند. راوی نیز از این قاعده مستثنی نیست و بدین سبب وقایع را به روش خاص خود می‌بیند و گزارش می‌کند. اتخاذ همین روش خاص، روایت او را محدود و متعادل می‌کند. بنابر این مانمی‌توانیم ادعا کنیم کانون‌سازی صفری وجود دارد که کاملاً بی‌طرف و خنثی است و از هرگونه جهت‌گیری به دور است (کلاوس، ۱۹۹۳).

گرچه این رده‌شناسی با موفقیت روبه‌رو نشد، همچنان نقطه عطفی در مطالعات مربوط به روایت و کانون‌سازی به شمار می‌رود. منتقدان ژنت چون میک بال، شلومیت ریمون-

کنان و سوزان فلاشمن براساس رده‌بندی ژنت، مدلی دودویی برگزیدند و براساس عامل کانون‌سازی، دونوع کانون‌ساز درونی و برونی را در تقابل با هم قرار دادند. علاوه بر اینها میک بال به وجود مفهوم کانون شونده^{۲۱} در مقابل کانون‌ساز^{۲۲} قائل شده و معتقد است که در روایت‌ها تنها عاملی داریم که کانون‌سازی می‌کند بلکه کانون‌سازی بر کسی یا چیزی نیز انجام می‌شود. کانون شونده ممکن است از درون^{۲۳} یا از بیرون^{۲۴} مورد کانون‌سازی قرار گیرد. بدین ترتیب با افزودن مفهوم کانون شونده، «بال» راهی جدید در باب چگونگی بازنمایی اطلاعات داستانی در روایت باز کرد.

انواع کانون سازی

همان‌طور که پیشتر بدان اشاره شد، رده‌بندی ژنت به لحاظ داشتن تناقضهای ذاتی مدل خوبی برای ادامه سخن درباره کانون‌سازی نیست. از اینرو در اینجا تعبیر ریمون-کنان را برگزیده‌ایم که به نوبه خود از نظریات میک بال درباره کانون‌سازی و سطوح چهارگانه دید آسپنسکی^{۲۵} بهره جسته، تعبیر و تفسیر کامل و جامعی از مفهوم کانون‌سازی به دست داده است. او دو معیار موقعیت کانون‌ساز نسبت به داستان و میزان تداوم کانون‌سازی را فرض گرفته، کانون‌سازی را دارای انواع مختلفی می‌داند که بر اساس اولین معیار عبارت است از کانون‌سازی درونی، کانون‌سازی برونی، کانون‌شدگی از درون و کانون‌شدگی از برون و براساس دومین معیار کانون‌سازی می‌تواند ثابت، متغیر یا چندگانه باشد (ریمون-کنان، ۱۹۸۳: ص ۵-۷۴).

کانون‌سازی برونی بیشتر در روایات سوم شخص شایع است و متسبب به عامل روایتگر است که نسبت ادراکات و احساسات داستانی موقعیتی بیرونی اتخاذ کرده است. براین اساس، عامل کانون‌سازی را در این نوع راوی-کانون‌ساز می‌نامیم. البته این نوع کانون‌سازی را در روایات اول شخص مثل «بیگانه» کامو نیز می‌توان ملاحظه کرد. در این

روایات، فاصله بین‌راوی و شخصیت بسیار کم است و هر دو نسبت به رویدادهای داستان موقعیتی بیرونی اتخاذ کرده‌اند یا اینکه داستان بیشتر از دریچه ادراک‌راوی دیده شده است تا شخصیت. وقتی کانون‌ساز برونی است، تمایز بین کانون‌ساز و راوی در سطحی نظری باقی می‌ماند؛ برای نمونه به گزیده زیر از «سگ ولگرد» هدایت توجه کنید:

چند دکان کوچک نانوائی، قصابی، عطاری، دو قهوه خانه و یک سلمانی که همه آنها برای سد جوع و رفع احتیاجات خیلی ابتدایی زندگی بود تشکیل میدان ورامین را می داد. میدان و آدمهایش زیر خورشید قهار، نیم سوخته، نیم بریان شده، آرزوی اولین نسیم شب را می کردند، آدمها، دکانها، درختها و جانوران از کار و جنبش افتاده بودند (هدایت، ۱۳۲۱: ص ۹).

در اینجا عامل کانون‌ساز، راوی-کانون‌ساز، بیرون از داستان قرار دارد و دید او بر دیده‌هیچ یک از شخصیتها منطبق نمی‌شود. برخلاف کانون‌ساز برونی، کانون‌ساز درونی در سطح داستان یا به عبارتی در درون دنیای وقایع ارائه شده قرار دارد و کانون دید او بر کانون دید شخصیت منطبق می‌شود. شخصیت، فاعل داستانی همه ادراکاتی است که گزارش می‌شود؛ خواه این ادراکات به دنیای خارج از خود مربوط باشد، خواه به خود او به عنوان کانون‌شونده. نمونه‌ای از این کانون‌سازی را، که عامل آن را شخصیت-کانون‌ساز می‌گوییم در نوشته زیر محسوس است:

حلقه میخ طویله را دو دستی چسبیده و با خشم آن را تکان داد. غریزه اش به او خبر داده بود خطری برایش نیست و کتکی در کار نیست. ... با هر چه زور داشت میخ طویله را تکان داد و سرانجام آن را از تو خاک بیرون کشید. ... از رهایی خودش شاد شد. راه رفت. اما دید زنجیر هم به دنبالش راه افتاد و آن هم با او ورجه

ورجه کرد. آن‌هم با او شادی میکرد. او هم رها شده بود. اما هر دو به هم بسته بودند و این دفعه هم با صدای چنندش آور و تنهایی برهم زنش دنبالش راه افتاده بود. مخمل پکر شد. برزخ شد. اما چاره نداشت (چوبک، ۱۳۴۴: ۷-۸۶).

درگزیده بالا گرچه نمی‌توانیم ادعا کنیم که لفظ از آن انتراست، راوی سعی کرده با استفاده از جملات کوتاه و بریده بریده، نوع دید محدود انتر و احساس او را به عنوان موجودی که این میزان شعور را داراست منتقل کند. ما نیز به عنوان خواننده برای لحظه‌ای علی‌رغم وجود صدای راوی، جهان داستانی را از دیدگاه ادراکی «مخمل» که آن لحظه را تجربه کرده است، درک می‌کنیم. گرچه شخصیت-کانون ساز بخصوص در روایات اول شخص براحتی قابل تشخیص است بر اساس همین گزیده بالا می‌توان نتیجه گرفت که کانون سازی درونی گاهی اوقات فقط نظرگاهی متنی است که خواننده آن را به یکی از شخصیتها منتسب می‌داند.

بارت ۲۶ (۱۹۶۶) و ژنت (۱۹۷۲) آزمونی برای شناسایی کانون ساز درونی از کانون ساز برونی ارائه کرده‌اند که براساس آن باید روایت را به صیغه اول شخص بازنویسی کرد. اگر امکان بازنویسی متن به صیغه اول شخص وجود داشته باشد و متن به دست آمده با توجه به کل روایت معقول و منطقی به نظر برسد، آن بخش از منظر کانون ساز درونی تجربه شده است. در غیر این صورت کانون ساز برونی بوده است. طبق نظر سوزان فلاشمن گرچه بازنویسی متن به صیغه اول شخص برای تشخیص نوع کانون ساز، روش مناسبی است، کافی نیست؛ زیرا در برخی روایات اول شخص مثل «بیگانه» کامو و «یادآوری خاطرات گذشته» پروست، «من» دستوری، شاخصی زبانشناختی است که همزمان به دو فاعل ارجاع می‌دهد که یکی من راوی است و دیگری من تجربه گر (فلاشمن، ۱۹۹۰: ص ۲۱۷). جز اینکه ممکن است کانون ساز نسبت به داستان، موضعی برونی یا درونی اتخاذ کند، می‌تواند وقایع و شخصیت‌های داستان را «از درون» یا «از برون» مورد کانون سازی قرار دهد. وقتی کانون شونده از برون مورد کانون سازی واقع می‌شود، تنها تجلی‌های برونی یا به عبارتی پدیده

قابل رؤیت را در اختیار داریم. در این مورد کانون ساز اجازه ورود به ذهنیت کانون شونده را ندارد و از آنجا که فقط اعمال و حرکات بیرونی آنها را می بیند و گزارش می کند، نوشته حالتی رفتارگرایانه پیدا می کند. گفته ژنت در این باره گویاتر به نظرمی رسد که بنابر آن در این نوع کانون سازی به «همان گونه که در داستانهای بالزاک دیده می شود، شخصیت اصلی در پیش چشمان ما به ایفای نقش می پردازد اما به ما اجازه ورود به افکار و احساسات او داده نمی شود» (به نقل از «کاربرد روایت شناسی»). راوی-کانون ساز باید براساس شواهد فیزیکی و قابل رؤیت، افکار و احساسات راوی را حدس بزند و این عنصر حدس و گمان را بخصوص می توان از استعمال مکرر راوی از کلمات بیگانه ساز چون گویی، شاید، مثل اینکه، انگار، احتمالاً، پیدا بود که... و ... استنباط کرد. در تقابل با این شیوه کانون سازی رفتارمدار، کانون سازی «از درون» تصویری موشکافانه و دقیق و اغلب مداخله گرانه از موقعیت روایی و شخصیتها به دست می دهد که در آن جزئیات احساسات و عکس العملهای شخصیت یا شخصیتهای کانون شونده گنجانده شده است. هم کانون ساز درونی و هم کانون ساز برونی، هر دو می توانند جهان داستانی را «از برون» یا «از درون» به تصویر بکشند. داستانهای همینگوی مثال خوبی برای کانون سازی برونی از برون به دست می دهند؛ به عنوان مثال در داستان کوتاه «پیرمرد روی پل» این نوع کانون سازی رفتارگرایانه تا پایان داستان ادامه می یابد و تصویری بیطرف از پیرمرد که دارد آن دهکده را به دلیل جنگ ترک می کند، پیش روی ما قرار می دهد. در این گونه موارد، خواننده با توجه به بافتهای گفتگویی و گزارش بیطرفانه ماجرا به شناسایی انگیزه ها و احساسات شخصیتها می پردازد.

در نقطه مقابل این نوع، کانون سازی برونی از درون وجود دارد که نمونه های بسیاری از آن را در روایات دانای کل می توان دید. در این نوع راوی-کانون ساز هیچ محدودیت دانشی برایش وجود ندارد و آزادانه می تواند به درون تفکرات شخصیتها نفوذ کند و تصویر کاملی از فضای ذهنی و احساسی شخصیتها به دست دهد؛ به عنوان مثال گزیده کوتاهی از داستان «مثل همیشه» را از نظر بگذرانید:

۹۱



فصلنامه پژوهشهای ادبی، شماره ۷، بهار ۱۳۸۴

مرد، می دانست که همه آدمهای قصه ناتمامش مثل عروسکهای
 کوکی بی چهره ای هستند که تنها قد وقامت و جنسیتشان آنها را
 مشخص می کند و او که نخ آنها را به دست گرفته بود همه اش در
 این فکر، آن آدمی بود که توی نخلستان داشت می پوسید. (گلشیری،
 ۱۳۵۲: ص ۱۷)

کانون ساز برونی روند داستان نویسی یکی از شخصیتهای داستان را که در اینجا از او به عنوان
 یک مرد یاد شده است، جلوی چشمان ما به تصویر می کشد. در این نوع تجربه خوانش، خواننده
 به تبع کانون ساز مداخله گر و نافذ به درون شخصیتها راه می یابد و از دیدگاهی از درون شخصیتها
 به تماشای درونشان می نشیند و با شخصیت در لحظات حساس تصمیم گیری و انتخاب و تردید و
 دودلی شریک شود. هرگاه کانون سازی درونی موجودات داستانی را از درون مورد کانون سازی قرار
 دهد، تصویری دقیق و مفصل از جزئیات افکار و احساسات آنها به دست می دهد مخصوصاً
 اگر کانون شونده خود کانون ساز باشد. البته در این گونه روایات احتمال ظهور و بروز روایات
 ناموثق و غیردقیق نیز وجود دارد و ممکن است کانون ساز، خواسته یا ناخواسته، تصویری
 دیگرگونه از خود ارائه کند مثل کانون سازهای روایات ادگار آلن پو؛ به عنوان مثال در «دخمه ای
 برای سمور آبی» نوشته گلشیری کانون ساز شخصیت اصلی داستان است و خود را که در زمان حال
 به دلیل قتل زنش مورد استنطاق قرار گرفته است و همچنین سلسله خاطرات و احساسات گذشته
 خود را مورد کانون سازی قرار می دهد. کانون سازگاهی کانون ساز درونی به عنوان یکی از
 شخصیتهای شرکت کننده در داستان ممکن است موضعی «از برون» اتخاذ کند یا به علت محدودیت
 دانش به گزارش اوضاع و احوال قابل رؤیت شخصیتها و عکس العملهای فیزیکی و برونی آنها
 بسنده کند. نمونه بسیار خوبی از این نوع کانون سازی را می توان در «گتسبی بزرگ» نوشته فیتز
 جرال دید. در این رمان به نیک کریوی اجازه نفوذ در احساسات و انگیزه های درونی شخصیتها داده

نشده و تنها راه دستیابی خواننده به درونیات آنها از طریق موضع ادراکی محدود نیک کریوی است.

خوانندگان تا اینجا مخصوصاً با رجوع به تجربه‌های مختلف خود دریافته‌اند که میزان تداوم کانون‌سازی در روایات مختلف یکسان نیست و بر اساس تعاریف داده شده گاهی کانون‌سازی حتی در سطح یک جمله تغییر می‌کند. کانون‌سازی می‌تواند ثابت باشد که نمونه‌ای از آن را می‌توان در بعضی داستانهای کوتاه همینگوی دید. داستان کوتاه «قاتلان» و «پیرمرد روی پل» تماماً از دریچه نگاه کانون‌ساز بیرونی دیده شده است. میک‌بال به همان طریق که کانون‌سازی صفر ژنت را مورد انتقاد قرار می‌دهد، کانون‌سازی ثابت را نیز چیزی جز یک فرض نظری نمی‌داند. در بیشتر روایات، کانون‌سازی ممکن است بین راوی و یکی از شخصیتها یا بین چند شخصیت در نوسان باشد که در آن‌صورت کانون‌سازی متغیر داریم. البته گاهی یک شخصیت در نقش کانون سازهای مختلف خود را نشان می‌دهد؛ مثل فرهاد در داستان کوتاه «مثل همیشه» نوشته گلشیری که به عنوان مرد نویسنده به عنوان کارمند اداره ثبت‌احوال به عنوان کودک، مراحل مختلف و وقایع گوناگونی را مورد کانون‌سازی قرار می‌دهد و روایاتی تودرتو به وجود می‌آورد. گاهی نیز کانون‌سازی ممکن است مثل آنچه در روایات نامه‌ای یا «خشم و هیاهو» نوشته فاکنر دیده می‌شود، چندگانه باشد که به موجب آن اتفاقات داستانی یکسان از منظر کانون سازهای مختلف گزارش می‌شود. اگر راوی از کانون‌سازی متغیر یا چندگانه بهره جوید امکانات و امتیازات بسیار بیشتری را در اختیار دارد و با ارائه ماجرا داستانی از چشم اندازه‌های گوناگون و گاهی به صورت مکرر روایات پیچیده‌تر و شاید موثق‌تر به دست می‌دهد. آنچه در اینجا داده شده بیشتر امکانات مختلف و موجود به صورت یک پیش طرح است و همان‌طور که ژنت خاطر نشان کرده است، هیچ دستورالعمل از پیش طرح‌ریزی شده‌ای را نمی‌توان به طور کامل و بی هیچ دغدغه درباره کل یک اثر به کار بست (سیمپسون ۱۹۹۳، ص ۳۱). گاهی یک نوع کانون‌سازی خاص فقط برای یک قسمت از روایت مصداق دارد که آن هم ممکن است خیلی کوتاه مثلاً یک عبارت باشد.



جنبه های کانون سازی

براساس آنچه تاکنون گفته شد، روشن است که ریمون- کنان، کانون سازی را در معنایی غیر از معنای قصد شده ژنت به کار می برد. او حوزه معنایی این اصطلاح را گسترش داده است تا علاوه بر جنبه های دیداری و تصویری، جنبه های روانشناختی، ادراکی و ایدئولوژیکی را نیز در بر گیرد. او به سؤال پایه ای که ژنت برای ایجاد تمایز بین روایتگری و کانون سازی مطرح کرد- «چه کسی می بیند؟»- کفایت نمی کند، از مرز آن سؤال پیشتر می رود و آن را در حوزه ای پویا تر و گسترده تر به کار می برد. بنابراین تعریف گسترده تر و وسیع کانون سازی است که ریمون- کنان کانون سازی را دارای سه جنبه می داند که عبارت است از جنبه ادراکی^{۲۷}، جنبه روانشناختی^{۲۸} و جنبه ایدئولوژیکی^{۲۹} (ریمون- کنان، ۱۹۸۳: ص ۷۴-۸۵). هر کدام از این جنبه ها با ظرافت و پیچیدگی خود به غنای اثر ادبی و خاصه خود این اصطلاح ادبی می افزایند. در آنچه در پی می آید بنای کار را بر تعاریف و نظریات ریمون- کنان گذاشته ایم و برای طول و تفصیل مطالب و شواهد بیشتر از عقاید سایر نظریه پردازان کمک گرفته ایم.

جنبه ادراکی: این جنبه از کانون سازی به ادراکات حسی کانون ساز مربوط می شود. این ادراکات حسی به نوبه خود تحت تأثیر دو همپایه اصلی یعنی زمان و مکان است؛ بدین معنا که شیوه ادراک کانون سازها از زمان و مکان و چگونگی پردازش و انتقال آنها عنصر وحدت بخش روایت است و از همین رهگذر است که فضای زمانی و مکانی روایت شکل می گیرد. در بررسی جنبه ادراکی کانون سازی ما به روش شکل یابی فضای زمانی- مکانی حول محور نظرگاه های مختلف کانون سازها در روایت می پردازیم.

گستره مکانی روایت تابع نظرگاه راوی یا شخصیت است و در بررسی کانون سازی مکانی، موضع دیداری کانون ساز را تعیین، یا به عبارتی بررسی می کنیم کانون ساز از چه زاویه دوربینی به تماشای دنیای داستان نشسته است. این زاویه بین دید پرنده و نامحدود و نمای درشت و محدود در نوسان است. فالر می گوید چشم انداز مکانی

اتخاذ شده در متن، شبیه موضع دیداری اتخاذ شده در هنرهای تجسمی است. هنگام خواندن روایت درست مثل وقتی که یک نقاشی را تماشایی کنیم، زبان و کلمات، ما را هدایت می‌کند تا اشیا، مردم و مکانها را در ارتباط مکانی خاصی نسبت به همدیگر و نسبت به موضع کانون‌ساز وبالاخره نسبت به مواضع فرضی خواننده در جریان تجربه روایی تجسم کنیم (فالر، ۱۹۹۶: ص ۱۶۲). خواننده وقتی متن را می‌خواند تصمیم می‌گیرد که آیا کانون‌ساز، وقایع را از موضعی ایستا ارائه کرده است یا از موضعی متحرک و متوالی و آیا دیدی پرنده وار و کلی اختیار کرده است یا دیدی درشت‌نما و جزئی‌گرایانه؛ به عنوان مثال به گزیده زیر از «انتری که لوطی اش مرده بود» توجه کنید:

دشت سرخ بود. رنگ گل ارمنی بود. ... بلوطهای گنده گردآلود و
بن و کهکم تو دشت پخش و پلا بودند. جاده دراز و باریکی مثل
کرم کدو دشت را به دو نیم کرده بود. از هر طرف دشت ستونهای
دود بلوطهایی زغال می شدند تو هوای آرام و بی جنبش بامداد
بالا می رفت و آن بالا بالاها که می رسید نابود می شد. با آسمان
قاطی می شد.

لوطی جهان توکنده گنده بلوط خشکیده کهنی که یک برگ سبز
نداشت خوابیده بود. (چوبک، ۱۳۴۴: ص ۷۱-۷۲)

در این گزیده با استفاده از واژه ها و عبارات خاص فضای مکانی روایت شکل می‌گیرد. کانون ساز ابتدا موقعیتی بالاتر را اتخاذ می‌کند تا محدوده مکانی را مشخص نماید که روایت در آن اتفاق می‌افتد. سپس کانون دید خود را به طور متوالی و جزئی‌گرایانه بر کنده درخت بلوط متمرکز می‌کند و نمای درشتی از کنده بلوط و لوطی جهان به دست می‌دهد. خواننده چنین شناخت و ادراکی را با استفاده از نشانه های زبان شناختی چون اشاریها و عبارات اندری به دست می‌آورد. اشاریها- مثل اینجا، آنجا، این و آن- مختصه های جهت یابی در زبان است که رابطه اشیا و وقایع را



نسبت به مکان فیزیکی گزارشگر نشان می‌دهد. عبارات اندری نیز - کلماتی مثل رفت، آمد - گزاره‌ها و قیود مکانی است که مکان و جهت وقوع وقایع و اشیا را نشان می‌دهد. بنا بر نظر سیمپسون عبارات اندری نه تنها به مکانها اشاره دارد بلکه آنها را نیز به هم مرتبط می‌سازد (سیمپسون، ۱۹۹۳: ص ۱۳). بنابراین خواننده در گستره متوالی متن با کانون ساز، دید مشترک مکانی تشکیل می‌دهد و به رشته‌ای از ادراکات مکانی دست می‌یابد که از رهگذر کاربرد اشاریها و عبارات اندری حول دید کانون ساز حاصل شده است.

روایت نه تنها برای اتفاق افتادن به مکان نیاز دارد بلکه برای پیش رفتن نیز محدوده زمانی خاصی می‌طلبد. منتقدان جدید بر وجود و شناخت طرح زمانی در روایت تأکید می‌کنند زیرا روایت وسیله انعکاس و تحقق تجربه‌های ما به عنوان موجوداتی اساساً زمانی است و شناخت ما زائیده تجارب ما به صورت روایت است (هلدهایم به نقل از برتن، ۱۹۹۶: ص ۵۴). در همین راستا ریکور نیز معتقد است همان‌گونه که روایت در زمان جریان دارد، زمان نیز آن ساختار وجودی است که از طریق روایت تحقق می‌یابد و قابل دستیابی است (مک کویلان، ۳۰، ۲۰۰۰: ص ۲۵۶). روایت لحظات مختلفی از زمان را به صورت یک توالی معنادار به هم می‌پیوندد؛ یعنی هم ساختار دهنده است و هم مفهومی ساختگرا. در روایت این توالی معنا دار، زمانی خاص را از دیدگاه کانون سازها تجربه می‌کنیم یعنی در کانون سازی زمانی سؤال این است که نقطه صفر برای اندازه‌گیری زمان در متن دیدگاه چه کسی است و دیدگاه‌های زمانی موجود در روایت را به چه کسانی می‌توانیم منتسب بدانیم (تولان، ۲۰۰۱: ص ۶۳).

ژنت از اولین کسانی است که به طور مفصل و دقیق درباره طرح زمانی روایت سخن رانده است. او بررسی زمان را بر رابطه‌ای تقابلی بین زمان متن و زمان روایت بنا نهاده است و زمان در روایت را نوعی توالی دوگانه می‌داند. خواننده طبق طرح زمانی که در متن آمده برای خود طرحی زمانی براساس آنچه در واقع در داستان اتفاق افتاده است مجسم می‌کند. با نظر به مطالعات ژنت، زمان را از سه بعد می‌توان مورد بررسی قرار داد که عبارت است از ترتیب، دیرش و

بسامد. در مبحث ترتیب به بررسی روابط بین ترتیب وقایع در داستان و ترتیب ارائه خطی آنها در متن و تفاوت‌های بین آنها، که نابهنگامی نامیده می‌شود، می‌پردازیم. این نابهنگامی‌ها عبارت است از پس نگاه یا برانگیختن واقعه‌ای که باید پیشتر از آن یاد می‌شد و پیش نگاه یا افشای وقایع و حقایق آینده قبل از اینکه زمان وقوع آنها فرا برسد. اگر داستان «مثل همیشه» گلشیری را از نظر بگذرانیم، درمی‌یابیم که طرح زمانی در آن نقش مهمی دارد و نوعی توازن محتوم در داستان به وجود می‌آورد که فرزندپیرمرد از آن گریخته است. داستان با زمان حال شروع می‌شود که پیرمرد صاحبخانه و مرد نویسنده، کارمند سابق و فعلی اداره ثبت‌احوال، طبق عادت کنارجوض نشسته‌اند و همان‌طور که در گستره داستان به پیش می‌رویم، متوجه می‌شویم که پس نگاه‌های نویسنده، فرهاد، ماده داستانی است که می‌خواهد بنویسد. هر کدام از شخصیت‌ها طرح داستانی خود را دارند که متوازن است و پسر صاحبخانه، که به عنوان نسل بعدی قرار است این سرنوشت را به ارث ببرد، این چرخه را به هم زده و ناپدید شده است. راوی-کانون ساز با حضور تقریباً نامحسوس خود آینده پسر صاحبخانه را به صورت پیش نگاه مورد کانون سازی قرار داده است. در دیرش ۹۷ به بررسی گستره زمانی که وقایع داستانی در آن رخ داده‌است و میزان متن اختصاص داده‌شده به ارائه آن می‌پردازیم. اصلی بودن و حاشیه ای بودن وقایع از دیدگاه کانون ساز، عنصر کنترل کننده‌ای در میزان متن اختصاص یافته به یک واقعه است و بر اساس این عنصر ممکن است واقعه ای حذف شود، به طور خلاصه ارائه شود، به صورت صحنه تعامل واقعی بیان شود یا اصلاً متن به توصیف اختصاص داده‌شود و گسترش زمانی در آن مشاهده نشود. تحت عنوان بسامد به رابطه بین دفعات اتفاق افتادن یک واقعه در داستان و تعداد دفعات بازنمایی آن در متن می‌پردازیم. گاهی واقعه ای چنان ذهن کانون ساز را به خود مشغول می‌کند که کانون ساز آن را بارها با بیانها و دیدگاه‌های مختلف بیان می‌کند. گاهی نیز واقعه‌ای به صرف تکراری بودن و عادی بودن فقط یک بار نقل می‌شود. کانون‌ساز با استفاده از این انگاره‌ها سیر خطی گذر زمان را به هم می‌زند و با توجه به نظر خود آنها را از نو سامان می‌بخشد.

علاوه بر اینکه کانون‌سازهای روایت می‌تواند با توجه به معیارهای روانشناختی و ایدئولوژیکی خود از انگاره‌های مختلف استفاده کند، آنها ممکن است نسبت به تجربه داستان دیدگاهی همه زمانی، هم زمانی یا واپس نگرانه داشته باشند. طبق نظر ریمون-کنان در روایات سوم شخص اغلب اوقات کانون‌ساز همه امکانات زمانی ممکن را از گذشته گرفته تا حال و گاهی آینده در اختیار دارد و از اینرو در کانون سازی زمانی خود از انگاره های پس نگاه و پیش نگاه استفاده می‌کند. در روایات اول شخص بیشتر انتظار می‌رود که شخصیت کانون ساز، که اغلب امکانات زمانی محدودی در اختیار دارد، همزمان با سیر داستان به پیش رود و دیدگاهی همزمانی داشته باشد. البته در این نوع روایات اگر کانون ساز بخواهد تجربه گذشته خود را بازگوید، نگاهی واپس نگرانه و مرورگر دارد. در بعضی روایات اول شخص، کانون ساز، گذشته دور خود و یا یکی دیگر از افراد داستانی را مورد بازنگری قرار می‌دهد و از این رو علاوه بر اینکه از گذشته افراد داستانی از جمله خود آگاه است به آینده آنها نیز وقوف دارد و دیدگاهی همه زمانی اختیار می‌کند (ریمون-کنان، ۱۹۸۳: ص ۷۸). البته همه ما به عنوان خوانندگان با تجربه به این نکته آگاهیم که در روایت کانون سازهای مختلف داریم و هریک جهتگیری زمانی خاص خود را منتقل می‌کنند. همه این طرحهای زمانی در نهایت در قالب چارچوب زمانی کلی و خاص روایت فهمیده و ادراک می‌شوند. ذکر این نکته به نظر جالب می‌رسد که همان‌طور که شخصیت یا راوی کانون‌ساز به زمان و مکان روایت جهت می‌دهد و چارچوب آن را می‌سازد، این چارچوب زمانی-مکانی نیز منعکس کننده جهتگیریهای روانشناختی و ایدئولوژیکی آنهاست.

جنبه روانشناختی: در این جنبه به ذهنیت و شناخت کانون‌ساز از دنیای داستانی یا به عبارتی به دانش و جهتگیریهای عاطفی او نسبت به مسائل مطرح شده در متن می‌پردازیم. آنچه در اینجا مهم به نظر می‌رسد شیوه های انتقال وقایع روایی از طریق ذهنیت کانون ساز است که همان چارچوب روایی را شکل می‌دهد که نویسنده برگزیده است و بین روایت دانای کل تا روایت محدود و

منحصر به یک شخصیت در نوسان است. البته با توجه جهتگیری کانون ساز نسبت به کانون شونده، مؤلفه های مهمی در این جنبه مطرح می شود که عبارت است از مؤلفه شناختی^{۳۱} و مؤلفه احساسی^{۳۲}.

تحت عنوان مؤلفه شناختی دانش، حدس و گمان و خاطرات کانون ساز مطرح می شود و از طریق آن به گستره دانش کانون سازها پی می بریم. در اینجا تقابلهای کانون ساز برونی و درونی و کانون سازی از برون و درون به تقابل شناختی بین دانش محدود و نامحدود می انجامد. علی القاعده کانون ساز برونی دانای کل، که دنیای داستانی را از درون مورد کانون سازی قرار می دهد به طور کلی دانش بی حد و حصری درباره جهان داستانی و به خصوص شخصیتها دارد. گستره دانش او به حال محدود نمی شود بلکه همه زمانی است و در عین حال می تواند به درون ذهنیت کانون شونده ها نیز نفوذ کند. راوی دانای کل که کانون دید است ادعا می کند که به آنچه در ذهن و جان شخصیتها می گذرد آگاه است و همان طور که در داستانهای روانشناختی معمول است، توصیف دقیقی از فرایندهای ذهنی و احساسات و ادراکات کانون شونده به دست می دهد.

میزان دسترسی راوی-کانون ساز به احساسات و افکار کانون شونده ها در کلمات احساسی استفاده شده هویداست؛ مثلاً کانون ساز با استفاده از عباراتی چون او با خود فکر کرد، او در اندیشه بود

که، می دانست که، در درون خود احساس کرد، فکری به ذهنش خطور کرد، و ... به خواننده منتقل می کند که به درون شخصیت نفوذ پیدا کرده است و وقایع را از درون گزارش می کند. این در حالی است که کانون ساز درونی بیشتر می تواند به درون خود یا تصویری از خود در زمان گذشته و حال دسترسی داشته باشد و لذا امتیازات کانون ساز برونی را ندارد. البته این نوع کانون ساز اگر در تصویر آفرینی از خود جهتگیری خاصی نداشته باشد و بتوانیم به او اعتماد کنیم به خواننده اطلاعات تقریباً کافی درباره زندگی درونی خود می دهد. برای شناخت این نوع کانون سازی باید در بررسی افعال احساسی به کار گرفته شده در متن و الگوهای نحوی متناسب با شخصیت-کانون ساز دقیق شویم. کانون سازهای درونی و برونی که امتیاز نفوذ به افکار و احساسات شخصیتها از آنها سلب شده است و دنیای داستانی را «از برون» می بیند تنها به پدیده

های قابل رؤیت، که همان اعمال و حرکات بدنی شخصیتهاست، دسترسی دارند. بنابراین وقتی عملکردهای شخصیتها را گزارش می‌کنند تصویری محدود و اغلب بیطرف ارائه می‌کنند. استفاده از کلمات بیگانگی ساز چون انگار، گویی، ظاهراً، علی‌الظاهر و... معمول است که نشاندهنده گستره محدود دانش کانون ساز است که بر حدس و گمان استوار است و ما تنها از طریق اعمال و حرکات بدنی شخصیتها می‌توانیم به افکار و حالات درونی شخصیت پی ببریم. برای روشن شدن مفهوم مؤلفه شناختی و تمایز بین دانش محدود و نامحدود به گزیده‌های زیر از «سگ ولگرد» هدایت توجه کنید:

در ته چشمهای او یک روح انسانی دیده می‌شد، در نیم شبی که
 زندگی او را فرا گرفته بود یک چیز بی پایان در چشمهایش موج
 می‌زد و پیامی با خود داشت که نمی‌شد آن را دریافت ولی پشت
 نی نی چشمهایش گیر کرده بود. (هدایت، ۱۳۲۱: ص ۱۰)
 ...هر دفعه که به سبزه زار دقت می‌کرد، میل غریزی او بیدار می
 شد و یادبودهای گذشته را در مغزش از سر نو جان می‌داد... میل
 مفروطی حس کرد که در این سبزه ها بدود و جست بزند.
 این حس موروثی او بود چه اجداد او در اسکاتلند میان سبزه
 آزادانه پرورش دیده بودند (هدایت، ۱۳۲۱: ص ۱۱).

در گزیده اول کانون ساز بیرونی کانون شونده را از برون مورد کانون سازی قرار می
 دهد و دانش محدود او از طریق کلمات «نمی شد... دریافت» و «پشت ... چشمهایش
 گیر کرده بود» به خواننده منتقل می‌شود. اما در دومین گزیده، کانون دید بین کانون
 ساز درونی و بیرونی در نوسان است و واژه های «هر دفعه» و فعلهای ماضی
 استمراری بر دانش کانون سازها از گذشته و حال دلالت دارد.

تحت عنوان مؤلفه احساسی می‌توانیم میزان عینی بودن و ذهنی بودن کانون سازی و میزان درگیر بودن احساسات کانون سازها را بررسی کنیم. کانون سازهای درونی و کانون سازهایی که دنیای داستانی را از درون مورد کانون سازی قرار می‌دهند از نظر احساسی با وقایع درگیر می‌شوند و تصویری سوگیرانه از قضایا و دنیای داستانی ارائه می‌کنند زیرا فرایند های درونی در نهایت به گزارش کانون ساز از گفته ها و شنیده هایش یا به عبارتی روایتش سمت و سوی خاصی می‌دهد و ذهنیت خاصی را به خواننده القا می‌کند. تولان در این باره می‌گوید در کانون سازی احساسی درگیر ارائه وقایع و صحنه‌ها چنان فردی است که بهتر است آن را به خلیقات و ارزیابیهای شخصی کانون ساز منتسب بدانیم تا به یک راوی-کانون ساز بیطرف (تولان، ۲۰۰۱: ص ۶۲). وقتی کانون سازی از برون باشد تصویری رفتارگرایانه و غیر شخصی از دنیای داستانی داریم و کانون سازی بیطرف و عینی خواهیم داشت که بیشتر بر تجلی های برونی و ظاهری تأکید دارد و با قضاوتها و ارزیابی درونی شخصیتها درگیر نمی‌شود (ریمون -کنان، ۱۹۸۳: ص ۸۱).

جنبه ایدئولوژیکی: این جنبه از کانون‌سازی به جهان بینی و نگرش کلی کانون‌سازها می‌پردازد و از روی برخی ابزار زبانشناختی، چگونگی بیان ایدئولوژی را در متن بررسی می‌کند. اما اینکه ایدئولوژی چیست، خود جای سؤال دارد. آسپنسکی به نقل از ریمون-کنان ایدئولوژی را هنجارهای متنی یا به تعبیری بهتر، نظام کلی نگرش جهان داستانی می‌داند که بر اساس ادراکهای حاصل از آن شخصیتها و وقایع مورد ارزیابی قرار می‌گیرند (ریمون-کنان، ۱۹۸۳: ص ۸۱). فالر تعریفی کلی تر از آن ارائه می‌کند و ایدئولوژی را شامل همه آن مجموعه عقاید و ارزشهایی می‌داند که فرد یا جامعه با ارجاع به آنها جهان را به طور یک کل درک می‌کند و می‌بیند. بنا بر نظر فالر هیچ متن یا جمله ای بدون ایدئولوژی نیست و ابزار بیان ایدئولوژی نیز چیزی جز زبان نیست. ایدئولوژی در متن از طریق زبان است که ارائه می‌شود، تثبیت ، و بازآفرینی می‌شود. بنا بر این برای ارزیابی ایدئولوژی در یک روایت باید به بررسی متن آن و آن‌گونه سیستمهای ارزشی بپردازیم که از طریق متن انتقال می‌یابد (فالر، ۱۹۹۶: ص ۱۶۵).

نظر ایدئولوژیکی کانون سازها را می‌توان از اعمال و کردار آنها در دنیای داستانی استنباط کرد اما برای برای دستیابی مستقیم به ایدئولوژی آنها بهتر است به بررسی لحظاتی بپردازیم که کانون سازها جهان بینی‌های خود را آشکارا و بی واسطه در گفتگوهای خود در اختیار خواننده قرار می‌دهند. فالر پیشنهاد می‌کند که از آنجا که هیچ جمله‌ای عاری از ایدئولوژی نیست با بررسی ساختارهای وجهی به کار رفته در گفته‌های آنها می‌توانیم به میزان تعهد آنها به گفته‌هایشان و قضاوت‌های آنها درباره اوضاع و شرایط پی ببریم. ابزار وجهی که فالر نام می‌برد عبارت است از افعال وجهی - مثل توانستن، بایستن، شایستن؛ قیود وجهی - چون احتمالاً، حتماً، یقیناً؛ صفات و قیود ارزیابی کننده - چون متأسفانه، از بخت بد؛ افعال دانش، پیش بینی و ارزیابی - مثل دانستن، حدس زدن و جملات عام که به لحاظ نحوی در قالب ساختارهایی بیان می‌شوند که خواننده را به یاد ضرب المثلهای و یا حقایق علمی می‌اندازد (فالر، ۱۹۹۶: ص ۱۶۷-۱۶۸). اکنون با توجه به همین ساختارهای وجهی که در گزیده زیر به صورت مورب نوشته شده است به بررسی داستان کوتاه «اشکفت بهمن» نوشته جواد مجابی می‌پردازیم:

داراب گفت: «این اولین بار نیست که محاصره شده ایم».

الیاس گفت: «آخرین بار هم نیست».

...ایلخانی نظامی به «اشکفت بهمن» آمد؛ مأمور اسکان و تخته قاپوی

عشایری بود، پشت سرش برق سرنیزه‌های ارتش نوین می‌درخشید.

...پیش از آنکه تابستان به پایان رسد از آن دیولاخ گریختیم. از ما آنچه به جا

ماند گورهای جمعی زنان و مردان بود... در سراسر تابستان، جوانان بر فراز

«اشکفت بهمن» برجی ساختند... از عاج و استخوان و ساروج...

برج استخوانی شکل اسبی عظیم و آسمانی به خود گرفت... اسبی که

می‌خواست از ابرهای کبود بنفش، از قلمرو آفتاب و باد برجهد، دره و

گریوه و جلگه را تازان طی کند و در پی قافله پرحسرت ماروان

شود (مجبایی، ۱۳۸۱: ص ۲۲-۲۵).

داستان بادو جمله عام شروع می شود و با توصیف اسباب استخوانی که نمود محاصره اشکفت بهمن و تمام بلایای آن در زمان طرح اسکان عشایر در سال ۱۳۰۹ است، پایان می پذیرد. اسبی که می خواهد تازان دنبال آنها روان شود و هرگز نیز آنها را رها نخواهد کرد. داستان با همان طرح ایدئولوژیکی که شروع شده است، هرچند در قالبی دیگر، پایان می یابد و این همان دوری است که داستان می خواهد منتقل کند. اولین بار نیست و آخرین بار هم نیست اما همیشه حصارها شکسته شده است.

بررسی ساختارهای وجهی نه تنها به شناسایی موضع ایدئولوژیکی هر کانون ساز کمک می کند بلکه با توجه به بسامد آنها می توانیم ابزار بیانی غالب ایدئولوژی را نیز تعیین کنیم. ما معمولاً انتظار داریم که ابزار بیان ایدئولوژی در متن راوی باشد و ایدئولوژی از طریق چشم انداز منفرد و غالب راوی ارائه شود و سایر ایدئولوژی های متنی پیرو آن چشم انداز مرجع باشد و براساس آن موضع موثق و برتر ارزیابی و یا حتی گاهی تصحیح شود.

۱۰۳



فصلنامه پژوهشهای ادبی، شماره ۷، بهار ۱۳۸۴

هر چند به دلیل چندصدایی بودن سرشت روایت چنین انتظاری همیشه تحقق نمی یابد. علاوه بر اینکه خود روایت درگیر تعاملی با جامعه از یک طرف و از سوی دیگر با کارهای پیشین و سنت ادبی است که در آن نوشته شده است، در خود روایت اغلب چند صدا وجود دارد که با یکدیگر تعامل دارند. آن چنانکه باختین در این زمینه استدلال می کند مؤلف- و در اینجا راوی- نمی تواند به صورت سلسله مراتبی عمل کند و جایگاه ممتازی را به خود اختصاص دهد. در روایت زبان و کلام راوی هم شأن زبان و کلام شخصیتهاست و هر دو در یک سطح قرار دارند و در این تجربه روایی، راوی تنها می تواند ارتباطی گفتگویی با شخصیتها داشته باشد (به نقل از برتن، ۱۹۹۶: ص ۵۶). بنابراین در روایت چشم انداز منفرد و موثق راوی مکرراً راه را برای جولان



ایدئولوژیهای موافق و مخالف مختلفی باز می‌کند و دیدگاه واحد ایدئولوژیکی راوی-کانون‌ساز با سایر دیدگاه‌های مختلف ایدئولوژیکی متن وارد تعاملی پویا می‌شوند و از این رهگذر خوانش چندگانه متن را ممکن می‌سازند (ریمون-کنان، ۱۹۸۳: ص ۸۱). در جود گمنام نوشته هاردی بسیار پیش می‌آید که راوی-کانون‌ساز و شخصیت-کانون‌ساز نظر یکسانی اتخاذ می‌کنند به طوری که گاهی نمی‌توان آن دو را از هم متمایز کرد. نمونه‌ای از آن را می‌توان در تصویری که از سو به عنوان ملغمه‌ای از احساسات مختلف، متعارض و بی‌ثبات می‌دهند، دید. البته این تصویر را بیشتر ناشی از دیدگاه ایدئولوژیکی بی‌ثباتی می‌داند که می‌توان براحتی به جود نسبت داد تا هر عامل دیگر (پنی بوملا، ۲۰۰۰: ص ۶۵). «سو» با وجود اینکه یکی از شخصیت‌های مهم داستان است، فرصت کمی برای بروز نوع نگرش خود دارد و تنها از طریق کلام مستقیم خود «سو» در نامه‌ها و گفتگوهایش با جود می‌توان به تصویر ایدئولوژیکی موثقی از «سو» برسیم که البته با آنچه جود برایش متصور است متفاوت است «سو» نمونه‌ای از زن جدید آن زمانه است که کم‌کم دارد می‌بالد و شکل می‌گیرد و برای «جود»، که زمینه‌های فکری و جنسیتی «سو» را ندارد، شخصیت «سو» تنها یک ملغمه به نظر می‌رسد.

همه جنبه‌های کانون‌سازی اعم از ادراکی، روانشناختی و ایدئولوژیکی ممکن است در یک کانون‌ساز جمع شود و یا در کانون‌سازهای مختلف تجلی کند. بررسی کانون‌سازی و جنبه‌های مختلف آن به نوعی مکمل مطالعات مربوط به روایتگری و دیدگاه‌های روایی است و خواننده را در درک و تعبیر و تفسیر متون چند لایه و چندصدایی، که قاعدتاً دارای جهتگیریهای زمانی-مکانی، روانشناختی و ایدئولوژیکی متفاوت است، یاری می‌کند.

نتیجه

طبق آنچه تاکنون گفته شده کانون سازی از طریق روایتگری یعنی نشانه‌های کلامی که عامل آن راوی است تحقق می‌یابد و قابل دسترسی است. هر چند با فرض گرفتن کانون سازی و متمایز ساختن شیوه روایت از صدای روایت نظرگاه جدیدی برای خواننده فرض می‌گیریم که براساس آن خواننده برای تعبیر متن تنها بر روایتگری راوی تکیه نمی‌کند و با کمک ابزار کانون سازی به شناخت و تعبیر بهتر و کاملتری از راوی و شخصیتها می‌رسد. بنابراین مطالعه کانون سازی متضمن کنار گذاشتن مطالعات مربوط به روایتگری نیست زیرا هر کدام به خواننده شناخت خاصی از روایت می‌دهند. روایتگری ابزار بیان کانون سازی در متن است زیرا هرچند کانون سازی اصولاً امری غیر کلامی است براساس نموده‌های کلامی که در گزارش راوی قابل دسترسی است می‌توان به شناسایی انواع کانون سازی پرداخت. نموده‌های کلامی کانون سازی در متن به گونه‌ای است که خواننده می‌تواند تشخیص دهد که این برداشت از وقایع صرفاً انتقال ادراکات عاملی مجزا است که می‌توان آنها را به عاملی غیر از راوی نسبت داد (ریمون-کنان، ۱۹۸۳: ص ۸۱). پس ما کانون سازی را ۱۰۵ به عنوان عنصری بینابینی بررسی می‌کنیم که از یک سو به داستان و شخصیت‌های داستانی مربوط است و از سوی دیگر به کلام راوی. حضور کانون ساز و تغییر کانون دید از عاملی به عامل دیگر در سطح داستان صورت می‌گیرد و از طریق زبان در سطح کلام خود را نشان می‌دهد.

پی نوشت

- 1 focalization
- 2 narration
- 3 story
- 4 discourse
- 5 Toolan

-
- 6 Gerard Genette
 - 7 Narrative mood
 - 8 Narrative voice
 - 9 Schlomith Rimmon-Kenan
 - 10 Suzanne Fleischman
 - 11 Manfred Jahn
 - 12 Warren and Brooks
 - 13 Bouillon
 - 14 Blin
 - 15 Todorov
 - 16 Paul Simpson
 - 17 Zero focalization
 - 18 Internal focalization
 - 19 External focalization
 - 20 Mieke Bal
 - 21 focalized
 - 22 focalizer
 - 23 from within
 - 24 from without
 - 25 Uspensky
 - 26 Barthes
 - 27 Perceptual facet
 - 28 Psychological facet
 - 29 Ideological facet



30 McQuillan

31 Cognitive component

32 Emotive component

منابع

۱. چوبک، صادق، «انتری که لوطی اش مرده بود»، تهران: سازمان کتابهای جیبی، ۱۳۴۴.
۲. گلشیری، هوشنگ، «مثل همیشه»، تهران: انتشارات پیام، ۱۳۵۲.
۳. مجابی، جواد، «اشکفت بهمن»، کلک ۱۳۵، آبان و آذر ۱۳۸۱: ۲۵-۲۲.
۴. هدایت، صادق، «سگ ولگرد»، تهران: انتشارات جاویدان، ۱۳۲۱.

5. Boumelha, Penny, ed. *Jude the Obscure: Thomas*

Hardy. London : Macmillan Press, 2000.

۱۰۷ 6. Burton, Stacy. "Bakhtin, Temporality, and Modern Narrative :

◆ Writing 'The Whole Unstoppable Chute'." *Comparative Literature* 48 (1996): 39-61.

7. Fleischman, Suzanne. *Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction*. London: Routledge, 1990.

8. Fowler, Roger. *Linguistic Criticism*. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 1996.

9. Genette, Gerard. "Order in Narrative." McQuilan, 91.

10. Klaus, Carrie f. 'Bon Pied et Bon Oeil': Focalization in Roblais Pantagruel. 1993. <<http://www.ucalgary.ca/~bgill/Narr.html>>.

-
11. McQuillan, Martin, ed. *The Narrative Reader*. London: Routledge, 2000.
 12. Rimmon-Kenan, Schlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge, 1983.
 13. Simpson, Paul. *Language, Ideology and Point of View*. London: Routledge, 1993.
 14. Toolan, Michael. *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. 2nd ed. London: Routledge, 2001.
 15. "Use of Narratology ." <<http://www.geocities.com/kenhong/introduction.html>>.

