کانونی‌شدگی

گردآوری: ابوالفضل حری

کانونی‌شدگی به یکی از بحث‌انگیزترین مؤلفه‌ها در حوزه‌ی نقد ادبیات داستانی روایی بدل شده است. از جمله دلایل این امر به احتمال قوی، یکی قرابتی است که با نقطه‌ی دید دارد. نقطه‌ی دید، شیوه‌ای جهت نقل داستان است؛ پرسپکتیو، زاویه‌ی دید یا موقعیتی که خواننده به واسطه آن با رخدادهای داستان آشنا می‌شود. این نقطه‌ی دید گاهی از آن نویسنده است و گاهی از آن شخصیت داستان. گاهی که نویسنده همه چیز را درباره‌ی داستان می‌داند او راوی همه‌دان است: جایی در بیرون از فضای داستان می‌ایستد و بر همه چیز اشراف دارد (سوم شخص دانای کل)، گاهی دیدگاه خود را به یک یا چند شخصیت داستانی محدود می‌کند و حوادث را از دیدگاه آنان می‌بیند (سوم شخص دانای کل محدود). گاهی او خود یکی از اشخاص داستان است و گاهی خطاب او به «تو» است. خلاصه کنم: نقطه‌ی دید ابزار راوی و عمل روایت است. ژرارد ژنت ــ پیشرو علم روایت‌شناسی ــ راوی و عمل روایت را زیر مقوله‌ی «صدا» بررسی می‌کند. ژنت روایت‌شناسی را به سه مقوله‌ی زمان دستوری، صدا و وجه (حالت) تقسیم‌بندی می‌کند. ژنت معتقد به سه نوع رابطه‌ی زمانی میان زمان داستان و زمان متن است: نظم، تداوم، بسامد. گاهی میان داستان و متن رابطه‌ی متناظر وجود دارد، از این رو این رابطه عادی و طبیعی است. گاهی میان این دو زمان نوعی اختلال رخ می‌دهد. این امر منجر به دو نوع زمان‌پریشی می‌شود: «بازگشت به گذشته» و «بازگشت به آینده». ژنت از این نوع اختلالات زمانی به زمان‌پریشی تعبیر می‌کند. تداوم، رابطه‌ی میان زمان حوادث داستان و مدت قرائت حوادث مزبور در متن است. این امر از خواننده‌ای به خواننده‌ی دیگر فرق می‌کند. از این رو ژنت، سرعت ثابت را به‌عنوان معیاری برای اندازه‌گیری تداوم پیشنهاد می‌دهد. تداوم انواع مختلف دارد: صحنه، خلاصه، مکث توصیفی و

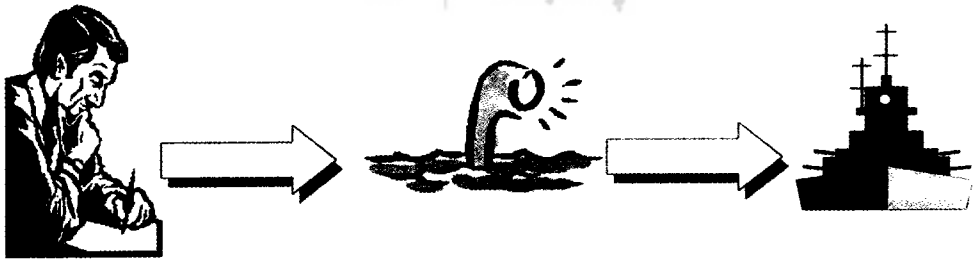
حذف. در صحنه، زمان داستان و متن تقریباً برابر است. در خلاصه، زمان متن کوتاه‌تر از زمان داستان است. در مکث توصیفی، زمان متن طولانی‌تر است. در حذف، زمان متن متوقف و زمان داستان در گذر است. بسامد تعداد دفعات تکرار حوادث داستان و تعداد نقل حوادث مذکور در متن است.

صدا به راویان و عمل روایت نظر دارد. در حوزه‌ی صدا یک فعل یا معلوم است یا مجهول. به‌طور کلی‌تر، صدا به رابطه‌ی فاعل با فعل، یا کنشی که فعل انجام می‌دهد، می‌پردازد. در روایت‌شناسی، پرسش بنیادین صدا این است: «چه کسی صحبت می‌کند؟» (یا چه کسی رخداد را روایت می‌کند؟). براساس همین پرسش، راوی یا کارگزار روایی، گوینده یا «صدای» متن روایی است (ژنت). راوی، کارگزاری است که با مخاطب (روایت‌شنو) رابطه‌ی تعاملی برقرار می‌کند، صحنه‌ها و موقعیت‌های داستان را می‌چیند، و درباره‌ی هر آنچه قرار است گفته شود، چگونه گفته شود (علی‌الخصوص از چه دیدگاه و به چه نحوی) و چه نباید گفته شود، تصمیم‌گیری می‌کند.

در الگوی روایت‌شناختی کلاسیک، صدا در اصل صدای راوی را به ذهن متبادر می‌کند و بر دو گونه است: صداهای متنی (یعنی صداهای راوی یا صدای روایی متن) و اشخاص، و صدای برون‌متنی یا صدای شخص نویسنده. صدای برون‌متنی یا بیش و کم با صدای راوی یکی است (روایت غیر داستانی، واقعی و زندگی‌نامه شناختی) و یا به‌طور کلی با آن متفاوت است.

اما نکته‌ی مهم این‌جاست که معمولاً کسی که در داستان صحبت می‌کند همان نیست که داستان را می‌بیند و / یا به متن روایی سویه و جهت می‌دهد. همین تمایز میان «چه کسی می‌گوید؟» و «چه کسی می‌بیند؟» از جمله بحث‌انگیزترین مباحث نقد ادبیات داستانی روایی است. تمایز میان این دو پرسش دسته‌بندی سوم ژنت، یعنی وجه (حالت) را پیش می‌آورد که خود دو زیر گروه دارد: الف) وجوه بازنمایی کنش، سخن و اندیشه (که به سخن غیر مستقیم آزاد ختم می‌شود)، ب) وجوه انتخاب و محدودیت‌سازی که ژنت آن را «کانونی‌شدگی» می‌نامد.

البته نکته‌ی جالب اینجاست که خود پرسش «چه کسی می‌بیند؟» نیز محل بحث و جدل بوده است و دلیل آن نیز ابهام مستتر در فعل دیدن است که یوهان و ریمون ـ کنان به‌تفصیل درباره‌ی آن سخن گفته‌اند.



فرایند کانونی‌شدگی.

گرچه ژنت، کانونی‌شدگی را به نقطه‌ی دید ترجیح می‌دهد به این دلیل عمده که در نقطه‌ی دید رابطه‌ی میان وجه و صدا مبهم است، او خود به جای «چه کسی می‌بیند؟» ابتدا از «چه کسی مشاهده می‌کند؟» و بعد از «کانون ادراک کجاست؟» استفاده می‌کند. ژنت قائل به سه نوع کانونی‌شدگی است:

۱. روایت بدون کانونی‌شدگی یا روایت با کانونی‌شدگی صفر: در این روایت، راوی از شخصیت بیشتر می‌داند، بیشتر می‌گوید یعنی راوی بزرگ‌تر از شخصیت است.

۲. کانونی‌شدگی درونی: راوی فقط چیزی را می‌گوید که شخصیت می‌داند، یعنی راوی با شخصیت برابر و بر سه نوع است: ثابت، متغیر، و چندگانه. در نوع ثابت، ارائه‌ی حقایق و رخدادهای روایی از نقطه‌ی دیدِ ثابت یک کانونی‌گر صورت می‌گیرد. نمونه‌ی استاندارد، رمان تصویر مرد هنرآفرین در جوانی، اثر جویس است. در نوع متغیر، ارائه‌ی اپیزودهای مختلف داستان از میان دیدگاه کانونی‌گران متعدد صورت می‌گیرد. برای نمونه در رمان خانم دالووی رخدادهای روایت از چشمان کلاریسا، پیتر والش، سپتیمون وارن‌اسمیت، رزیا اسمیت و شماری دیگر دیده می‌شود. در کانونی‌شدگی چندگانه، یک اپیزود هر بار از میان دیدگان یک کانونی‌گر (درونی) متفاوت دیده می‌شود. نمونه‌ی مشهور آن فیلم راشومون، ساخته‌ی کوروساوا است.

۳. کانونی‌شدگی بیرونی: شخصیت از آنچه راوی برای ما تعریف می‌کند بیشتر می‌داند. اما میکی بل ــ روایت‌شناس سرشناس ــ دسته‌بندی ژنت را، به‌دلیل عمده‌ی مبتنی بر ابهام میان فاعل و مفعول یا ابهام میان «چه کسی می‌بیند؟» و «چه چیز دیده می‌شود؟»، قبول ندارد. به‌زعم بل نمی‌توان رخدادی را بدون ارائه‌ی آن از طریق دیدگاهی خاص نمایش داد. از این رو، کانونی‌شدگی صفر بی‌معنا خواهد بود. تمایز اصلی میان کانون‌شدگی درونی و بیرونی است. اگر کانونی‌شدگی در چشمان شخصیت ــ که در مقام کنش‌گر در روایت نقش دارد ــ جای بگیرد درونی است؛ و اگر در دیدگان کارگزاری ناشناس جای گیرد، از نوع بیرونی است.

به‌لحاظ کارکردی، کانونی‌شدگی ابزار انتخاب و محدودسازی اطلاعات روایی، رخدادها و موقعیت‌ها از نقطه‌ی دید یک شخص، برجسته کردن کارگزار کانونی‌کننده، و خلق دیدگاه همدلانه یا کنایی درباره‌ی کانونی‌گر است.

هر کانونی‌شدگی یک کانونی‌گر و یک کانونی‌کننده دارد. کانونی‌گر، کارگزاری است که دیدگاهش به متن روایی سویه و جهت می‌دهد، و کانونی‌شده نیز هدف کانونی‌گر است. ژنت و چتمن ترجیح می‌دهند که کانونی‌شدگی را فقط به اشخاص کانونی محدود کنند، حال آن که اکثر روایت‌شناسان از پیشنهاد بل و ریمون ـ کنان، مبتنی بر این که کانونی‌گر هم می‌تواند بیرونی (راوی) و هم درونی (شخصیت) باشد، تبعیت می‌کنند. کانونی‌گران بیرونی را «راوی ـ کانونی‌گران» نیز می‌نامند و کانونی‌گران درونی را نیز القاب مختلفی است از آن جمله: اشخاص کانونی، شخصیت ـ کانونی‌گران، آینه برگردانان یا اشخاص پالاینده. آنچه در ادامه می‌آید، ذکر چندین دیدگاه است درباره‌ی کانونی‌شدگی از ریمون ـ کنان، مانفرد یوهان، مایکل جی، و تولان سیمور چتمن.

در پایان ناگزیر از توضیح یک مطلب هستم و آن این که درخصوص متون داستانی که روایت‌شناسان شاهد مثال آورده‌اند، برخی را به تمامی ترجمه کرده‌ام، ترجمه‌ی برخی را در مقابل متن اصلی آورده‌ام و برخی را نیز ترجمه نکرده و متن اصلی را عیناً ذکر کرده‌ام که این کار هم به دلایل شخصی و هم به دلیل فنی بوده است.

ریمون ـ کنان: داستان به‌واسطه‌ی منشوری، «دورنمایی»، «زاویه‌ی دیدی» و از زبان راوی در متن نمود پیدا می‌کند، گرچه این منشور و زاویه‌ی دید عنداللزوم از آن شخص راوی نخواهد بود. من به تبعیت از ژرارد ژنت (۱۹۷۲) این واسطه را «کانونی‌شدگی» می‌نامم. با این حال، از آنجاکه اکثر ناقدین آمریکایی ـ انگلیسی بیشتر تمایل دارند «منشور»، دورنما یا زاویه‌ی دید را با اصطلاح متعارف‌تر «دیدگاه» مرتبط بدانند، ابتدا توضیح می‌دهم که چرا به جای دیدگاه، کانونی‌شدگی را به کار می‌برم.

ژنت، کانونی‌شدگی را مرتبه‌ای از فشرده‌گویی می‌داند که معانی تلویحی خصوصاً معنای بصری دیدگاه و نیز معانی تلویحی معادل اصطلاحات فرانسویِ دیدگاه، یعنی «دید» (پویو، ۱۹۴۶) یا Champ (بلین، ۱۹۵۴) را در پی ندارد (ژنت، ۱۹۷۲، ص. ۲۰۶). با این حال، به نظر من، اصطلاح کانونی‌شدگی خالی از معانی تلویحی نوری ـ تصویری نیست و به‌سان «دیدگاه»، حس صرفاً بصری کانونی‌شدگی را می‌بایست به حدی گسترده در نظر گرفت که سویه‌ی شناختی، عاطفی و ایدئولوژیکی را نیز دربر گیرد. دلیل من برای انتخاب واژه‌ی کانونی‌شدگی با دلیل مورد نظر ژنت فرق دارد، هرچند دلیل من دقیقاً مبتنی بر برداشت فنی ژنت از این واژه است. بزرگ‌ترین مزیت برداشت ژنت این است که در آن از ابهام میان دورنمایی و روایت که اغلب با کاربرد «دیدگاه» با وژاه‌های مشابه آن رخ می‌نماید، دیگر خبری نیست.

همان‌گونه که ژنت نیز خاطرنشان می‌کند، در بیشتر مطالعاتی که درباره‌ی «دیدگاه» انجام شده ــ مانند: تحلیل بروکز و وارن (۱۹۵۹)، استانزل (۱۹۵۵)، فریدمن، واین بوث (۱۹۶۱)، و رومبرگ (۱۹۶۲) ــ دو پرسش مرتبط، اما متفاوت با یکدیگر را چنان در نظر می‌گیرند که گویی آن دو به جای هم نیز به کار می‌روند. این دو پرسش به‌طور خیلی خلاصه عبارت‌اند از «چه کسی می‌بیند؟» در مقابل «چه کسی صحبت می‌کند؟». آشکار است که یک فرد (و نیز یک عامل روایی) هم می‌تواند صحبت کند و هم حرف بزند، حتی می‌تواند این دو کار را هم‌زمان نیز انجام دهد ــ در یک رابطه‌ی عاشقانه، ابهام میان این دو عمل وجه بارزتری پیدا می‌کند. وانگهی، صحبت‌کردن بدون آن که یک دیدگاه شخصی ــ حتی به‌واسطه‌ی کاربرد خود زبان ــ آشکار نشود، تقریباً ناممکن است. با این حال، یک فرد (نیز یک کارگزار روایی) قادر است درباره‌ی آنچه فردی دیگر می‌بیند یا دیده است نیز صحبت کند. از این رو ممکن است ــ گرچه لزومی ندارد ــ صحبت‌کردن و دیدن، عمل روایت و کانونی‌شدگی از آنِ یک عامل باشد. تمایز میان این دو عمل یک ضرورت نظری است و فقط بر پایه‌ی همین ضرورت است که می‌توان همبستگی میان این دو پرسش را با دقت بررسی کرد.

امیدوارم با ارائه‌ی نمونه‌های خاص هم دلایل ابهام و هم دلالت‌های تمایز میان این دو پرسش را شفاف کنم. جملگی بر این باورند که در رمان تصویر مرد هنرمند در جوانی، اثر جویس، تقریباً همه چیز از دریچه‌ی چشمان استیون دیده می‌شود. به‌زعم بوث، «هرگونه نگاه ممتد درونی با هر عمقی، شخصیتی را که افکارش در معرض دید قرار دارد، به جامه‌ی یک راوی درمی‌آورد» (۱۹۶۱، ص. ۱۶۴). اگر با بوث همراه می‌شویم، استیون نه‌فقط ابزار کانونی‌شدگی (کانونی‌گر) بلکه راوی هم هست. با این حال، حتی در جاهایی که زبان تا سرحد امکان به «ترجمان» ادراکات استیون نزدیک می‌شود، ارتباط کلامی و کانونی‌شدن غیر کلامی دو مقوله‌ی مجزا از هم باقی می‌مانند. برای نمونه، سرآغاز رمان را در نظر می‌گیریم:

ONCE upon a time, and a very good time it was, there was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down along the road met a nicens little boy named baby tuckoo...

His father told him that story: his father looked at him through a glass, he had a hairy face.

روزی بود و روزگاری و بس خوش روزگاری. یه گاو ماغ‌کشی بود که داشت از جاده رو به پایین می‌اومد و این گاو ماغ‌کش که داشت از جاده رو به پایین می‌اومد یه پسر کوچولویی را دید که اسمش بچه توکو بود.

آن قصه را پدرش برایش تعریف کرده بود: پدرش از پشت یک تکه شیشه به او نگاه کرد صورتش پُرمو بود.

ترجمه منوچهر بدیعی

زبان نه‌فقط ادراکات کودک را انتقال می‌دهد، بلکه عبارات کودکانه را نیز دربر می‌گیرد. با این حال، این زبان نه از آنِ استیون است و نه او راوی این کلمات است. یکی این که، کودکی که هنوز جایش را خیس می‌کند قادر نیست جملاتی کامل، مشابه آنچه در بالا نقل شد، ساخت‌بندی و ابراز کند. دیگر این که، در این قطعه از رمان، استیون با سوم شخص مورد خطاب قرار می‌گیرد که اگر او راوی داستان خود می‌بود، سوم شخص خطاب گرفتن او دور از ذهن می‌نمود (گرچه می‌توان این دلیل را اقامه کرد که کودکان اغلب چنین می‌کنند)، یعنی خود را سوم‌شخص در نظر می‌گیرند.

به همین ترتیب، در روایت‌های به‌اصطلاح گذشته‌نگر اول شخص، کانونی‌شدن و عمل روایت جدا از یکدیگرند. گرچه در مطالعات دیدگاه این نکته مورد غفلت قرار گرفته است. در رمان آرزوهای بزرگ، اثر دیکنز، پیپ رخدادهایی را نقل می‌کند که در گذشته بر سرش آمده است.

"You are to wait here, you boy", said Estella, and disappeared and closed the door.

I took the opportunity of being alone in the courtyard to look at my coarse hands and my common boots. My opoinion of those accessories was not favorable. They had never troubled me before, but they troubled me now, as vulgar appendages.

استلا گفت: «هی پسر، باید همین جا منتظر بمونی». و رفت و در را بست.

از تنهاییِ به دست آمده در حیاط استفاده کرده و نگاهی به دست‌های زمخت و پوتین‌های معمولی خود انداختم. چندان دل خوشی از این سر و وضع نداشتم. پیش از این، این ریخت و لباس ناراحتم نمی‌کرد، اما امروز این سر و وضع حسابی ناراحتم می‌کرد.

گرچه این وقایع همان چیزهایی است که پیپ خردسال آنها را دیده، درک کرده و فهمیده است، آشکار در است که واژه‌هایی مثل accessories و appendages قاموس کودکان جای ندارد. راوی، پیپ بزرگ‌سال است و کانونی‌گر، پیپ خردسال. دلالت‌های ضمنی آنچه تاکنون گفتیم به‌شرح زیر است:

۱. در اصل، کانونی‌شدگی و عمل روایت دو عمل جدا از هم‌اند.

۲. در به‌اصطلاح «مرکز آگاهی سوم شخص» ــ سفیران اثر جیمز و تصویر مرد هنرمند در جوانی اثر جویس ــ مرکز آگاهی یا آینه گردان کانونی‌گر است، حال آن که کاربرد سوم شخص، راوی است.

۳. همچنین در روایت‌های اول شخص گذشته‌نگر، کانونی‌شدگی و عمل روایت از هم مجزایند.

۴. تا آنجا که به کانونی‌شدگی مربوط می‌شود، میان مرکز آگاهی سوم شخص و عمل روایت اول شخص گذشته‌نگر هیچ تمایزی به چشم نمی‌خورد. در هر دو، کانونی‌گر شخصیتی در بطن جهان بازنمودی داستان است. تنها تفاوت میان آن دو به هویت راوی مربوط می‌شود. با این حال، گاهی امکان ترکیب کانونی‌شدگی و عمل روایت وجود دارد.

تا اینجا، من درباره‌ی کانونی‌شدگی و کانونی‌گر سخن راندم. با این حال، روایت‌ها نه‌فقط از طرف کسی کانونی می‌شوند، بلکه بر کسی یا چیزی نیز متمرکز می‌شوند (بل، ۱۹۷۷، ص. ۲۹). به دیگر سخن، کانونی‌شدگی هم فاعل دارد و هم مفعول. فاعل (کانونی‌گر) کارگزاری است که ادراکش به نمود داستان سو یه و جهت می‌دهد. حال آن که، مفعول (کانونی‌شده) چیزی است که کانونی‌گر او را مشاهده می‌کند (بل، ۱۹۷۷، ص ۳۳). در زیر به کانونی‌گر و کانونی‌شده می‌پردازیم.

انواع کانونی‌شدگی

برای بحث درباره‌ی انوع کانونی‌شدگی از دو معیار کمک می‌گیریم: **موقعیت متناسب با داستان**، و **میزان تداوم کانونی‌شدگی**.

موقعیت متناسب با داستان در کانونی‌شدگی. کانونی‌شدگی می‌تواند نسبت به داستان **بیرونی** یا **درونی** باشد. تصور می‌شود که کانونی‌شدگی بیرونی همتای کارگزار روایت‌گر است و از این رو وسیله‌ی انتقال آن را راوی ـ کانونی‌گر می‌نامند (بل ۱۹۷۷، ص. ۳۷). مثلاً در رمان‌های تام جونز، اثر فیلدینگ، پیر گوری، اثر بالزاک و گذری به هند، اثر فورستر، کانونی‌شدگی بیرونی عنصر غالب اثر است. کانونی‌شدگی بیرونی اما در روایت‌های اول شخص نیز رخ می‌دهد. چه زمانی که فاصله‌ی زمانی و روانی میان راوی و شخصیت اندک است ــ مثلاً در بیگانه، اثر کامو ــ و چه زمانی که ادراکی که داستان را ارائه می‌دهد نه ادراک شخص تجربه‌گر، بلکه شخص روایت‌گر است. داستان عربی جویس که بعداً بدان باز خواهیم آمد، نمونه‌ای جالب و پیچیده از کانونی‌شدگی بیرونی در روایت‌های اول شخص است.

کانونی‌شدگی درونی ــ همان‌گونه که از خود واژه پیداست ــ در بطن رخدادهای ارائه‌شده جای دارد. کانونی‌شدگی درونی عموماً در قالب شخصیت ـ کانونی‌گر ارائه می‌شود؛ مانند سارتوریس اسناپس در داستان انبار سوزان یا پیپ خردسال در اکثر بخش‌های رمان آرزوهای بزرگ. اما گاهی اوقات کانونی‌شدگی درونی چیزی جز نظرگاهی مربوط به متن نیست، گرچه خوانندگان نیز می‌توانند چنین نظرگاه غیر جانداری را از خصوصیات یک شخصیت بدانند.

یک راه تمایز میان کانونی‌شدگی بیرونی و درونی «بازنویسی» تکه‌ی مورد نظر از متن به‌صورت اول شخص است. اگر این کار عملی باشد، تکه‌ی مورد نظر به‌صورت درونی، و اگر ناممکن باشد به‌صورت بیرونی کانونی شده است (بارت، ۱۹۶۶، ص. ۲۵؛ ژنت، ۱۹۷۲، ص. ۲۱۰). با این حال معلوم نیست که بتوان به کمک واژه‌های دقیقاً دستور زبانی یا به‌یاری واژه‌های بسیار گریزپای حقیقت‌مانند امکان‌پذیری بازنویسی را تبیین و تعریف کرد. درست همان‌گونه که کانونی‌گر می‌تواند نسبت به رخدادهای ارائه‌شده بیرونی یا درونی باشد، از بیرون یا درون نیز می‌توان به کانونی‌شده نگریست.

با این حال کانونی‌گر بیرونی و درونی و کانونی‌شده از برون و درون لزوماً با هم یکسان نیستند (به‌همین دلیل من برای کانونی‌گر بیرونی / درونی، و برای کانونی‌شده برون و درون را به کار برده‌ام). کانونی‌گر بیرونی می‌تواند مفعول (ابژه) را هم از برون بنگرد هم از درون. در حالت اول، فقط نمود خارجی ابژه (انسان یا شیء) نمایش داده می‌شود، مثلاً اکثر روایت‌های انجیلی بدین‌گونه است: ابراهیم در شرف قربانی‌کردن فرزند خود است با این حال فقط کنش‌های بیرونی او در معرض دید قرار می‌گیرد و احساسات و افکار او در هاله‌ای از ابهام باقی می‌ماند. در حالت دوم، کانونی‌گر بیرونی (راوی ـ کانونی‌گر) کانونی‌شده را از درون نمایش داده و به کنه احساسات و افکار او وارد می‌شود. در بخشی از رمان **پسران و عشاق**، اثر لارنس، می‌خوانیم:

> مریام خیلی باور نداشت که می‌تواند پاول را از آن خود کند. او اصلاً و ابداً خود را باور نداشت؛ دودل بود که آیا بدان‌گونه که پاول می‌خواسته رفتار کرده است. قطعاً می‌دانست که در طول زندگی با او خوشبخت نبوده است. مریام آینده را در تراژدی، غم و ایثار می‌خواست. او در ایثار مغرور و در توبه قوی رأی بود، چرا که برای به پیش‌بردن زندگی روزانه اطمینانی به خود نداشت. او برای انجام چیزهای بزرگ و عمیق، مثل تراژدی، ساخته شده بود. همین مکفی بودن زندگی حقیر روزمره بود که مریام جوان بدان بی‌اعتماد بود.

بدین ترتیب، کانونی‌گر درونی می‌تواند ابژه را از درون مشاهده کند ــ خصوصاً زمانی که او خودَ هم کانونی‌گر و هم کانونی‌شده باشد، مثل مالی بلوم در **اولیس** (۱۹۲۲). اما این امکان نیز منتفی نیست که کانونی‌گر درونی ادراک خود را به نمودهای خارجی کانونی‌شده محدود کند، مانند اکثر روایت‌های کافکا و همینگوی.

میزان تداوم کانونی‌شدگی. کانونی‌شدگی ممکن است در خلال روایت ثابت باقی بماند. مثل رمان **آنچه میزی می‌دانست**، اثر جیمز، یا می‌تواند میان دو کانونی‌گر غالب در نوسان باشد، مثل **ماندلای کله‌شق**، اثر وایت. یا این که در میان چند کانونی‌گر در آمد و شد باشد، مثل رمان **خشم و هیاهو**، اثر فاکنر. تمایز میان کانونی‌شدگی ثابت، متغیر و چندگانه همان‌قدر که درباره‌ی کانونی‌شده اعمال می‌شود درخصوص کانونی‌گر نیز به کار می‌رود.

وجوه کانونی‌شدگی

در ابتدای این جستار گفتیم که حس صرفاً بصری کانونی‌شدگی خیلی تنگ‌نظرانه است. دیگر وقت آن است که وجوه مختلف این پدیده را به بحث بگذارم و نشان دهم که معیار بیرونی/درونی به چه نحو خود را بروز و ظهور می‌دهند. هر جا هم که لازم باشد به میزان تداوم کانونی‌شدگی نیز اشاره خواهیم کرد.

وجه ادراکی

ادراک (بینایی، شنیداری، پویایی و غیره) از طریق دو مختصه‌ی اصلی زمان و مکان تعیین می‌شود.

مکان. موقعیت بیرونی/درونی کانونی‌گر به زبان واژه‌های مکان‌مند، عبارت است از چشم‌انداز هوایی.

در برابر مشاهده‌گر محدود در چشم‌انداز هوایی، کانونی‌گر در جایی بسیار فراتر از اشیای مورد ادراک خود می‌ایستد. این چشم‌انداز، همان موقعیت کلاسیک راوی ـ کانونی‌گر است که توأمان چیزهایی را که در مکان‌های مختلف اتفاق می‌افتند، با چشم‌اندازی فراخ‌پیکر یا با کانونی‌شدگی نشان می‌دهد. آغاز یا انجام یکی از صحنه‌های روایت مشحون از چشم‌اندازهای فراخ‌پیکر است (آسپنسکی، ۱۹۷۳، ص. ۶۴). توصیف سولاکو در آغاز رمان **نوستراموِ**، اثر کنراد، و شاندراپور در ابتدای رمان گذری به هند، اثر فورستر، مثال هایی از این چشم‌اندازند.

رمان **واس**، اثر وایت، نمونه‌ی قابل قبول از کانونی‌شدگی توأمان است. در حالی که واس در تلاش است که از صحرای استرالیا عبور کند، خواننده با زنی آشنا می‌شود که واس او را در سیدنی ترک کرده است. بعداً خواننده می‌خواند که آخرین بازمانده‌ی گروهی اعزامی به هنگام بالا رفتن از صخره سقوط می‌کند. کانونی‌شدگی توأمان نشان می‌دهد که رهبر گروه نجات در حالی که اعلام می‌دارد قصد بازگشت به ساحل و متوقف‌کردن جست‌وجوی گروه اعزامی گمشده را دارد، در همان نزدیکی ایستاده و به «صخره‌های نامهربان» نگاه می‌کند.

زمانی که کانونی‌شدگی از آن یک شخصیت یا از آن موقعیت غیر جانداری است که نسبت به داستان درونی است، چشم‌انداز فراخ‌پیکر یا توأمان امری ناممکن می‌شود. در این موارد، اگر شخصیت ـ کانونی‌گر در داخل اتاق دربسته باشد، فقط قادر است خود اتاق را توصیف کند اما نمی‌تواند خیابان را ببیند، مگر این که از درون پنجره‌ای به بیرون بنگرد (داستان کوتاه *اِولین*، اثر جویس). حال اگر کانونی‌گر درونی پا به خیابان بگذارد، خواننده نیز ممکن است همپای او به خیابان بیاید. به‌خاطر همین محدودیت است که داخل خانه‌ی میس امیلی در *گل سرخی برای امیلی*، اثر فاکنر، فقط زمانی توصیف می‌شود که مأمور مالیات آن را کانونی می‌کند یا این که در پایان داستان و پس از مرگ امیلی دوباره از داخل خانه ذکری به میان می‌آید. از آنجاکه یکی از شهروندان تمام متن را به‌صورت درونی کانونی می‌کند و از آنجاکه سال‌هاست کسی حق ورود به خانه‌ی امیلی را ندارد، کانونی‌گر درونی فقط می‌تواند درون خانه را مشاهده کند.

کانونی‌شدگی مکان‌مند می‌تواند از چشم‌انداز هوایی به مشاهده‌گر محدود، و از دیدگاه مشاهده‌گر محدود به چشم‌انداز هوایی در آمد و شد باشد. بنابراین در رمان **جنگ و صلح** خواننده پی‌یر را تا میدان جنگ همراهی می‌کند، اما فقط به ادراکات پی‌یر از صحنه‌ی جنگ اکتفا نمی‌کند. «به‌محض ورود به عرصه‌ی کارزار لزومی ندارد که همپای پی‌یر به هر کجا سرک بکشیم؛ می‌توانیم هم دوشادوش پی‌یر حرکت کنیم و هم خود را در موقعیت‌های مکانی مختلف در نظر آوریم» (آسپنسکی، ۱۹۷۳، ص. ۹-۵۸).

زمان. وقتی کانونی‌گر غیر جاندار است، کانونی‌شدگی بیرونی گسترده‌زمان است، و وقتی شخصیت گذشته‌ی خود را کانونی می‌کند، کانونی‌شدگیِ بیرونی گذشته‌نگر است. از یک سو، کانونی‌شدگی درونی با اطلاعاتی که کانونی‌گر ارائه می‌دهد، همزمان و مقارن است. به‌عبارت دیگر، کانونی‌گر بیرونی به تمام وجوه زمان (گذشته، حال و آینده) دسترسی دارد. حال آن که کانونی‌گر درونی محدود به «حضور» اشخاص است (آسپنسکی، ۱۹۷۳، ص. ۶۷ و ۱۱۳). نمونه‌ی کارآمد *گل سرخی برای امیلی* است.

در این روایت، راوی و کانونی‌گر هر دو یکی است: شهروندی از اهالی شهر. با این حال، موقعیت زمانی

دو رویداد روایت شده نشان می‌دهد که راوی و کانونی‌گر دو کارگزار مجزایند. راوی از نظر زمانی نسبت به داستان بیرونی است و با آغاز کردن رمان انتهایش را می‌داند. مع‌هذا او سعی نمی‌کند که هنگام نقل رویدادها خود را به ادراکات مردم شهر محدود کند. بنابراین کانونی‌گر نه شهروند در مقام راوی، بلکه مردم شهر (از جمله راوی) در مقام مشاهده‌گران محدود ابتدای داستان است. انتخاب کانونی‌گر درونی ارائه‌نشدن اطلاعات را به‌منظور ایجاد تأثیری شگرف، آنگاه که کشف جنازه‌ی هومر در داستان نقل می‌شود، معقولانه و باورپذیر جلوه می‌دهد.

وجه روان‌شناختی

در حالی که وجه ادراکی با گستره‌ی حسی کانونی‌گر سروکار دارد، وجه روان‌شناختی به ذهن و عواطف کانونی‌گر می‌پردازد. براین اساس در این وجه نیز سروکار ما با دو مؤلفه است: سویه‌ی شناختی و عاطفی کانونی‌گر نسبت به کانونی‌شده.

مؤلفه‌ی شناختی. دانش، احتمال، عقیده، خاطره برخی از واژه‌های شناخت‌اند. با تعمق در این واژه‌ها تمایز میان کانونی‌شدگی بیرونی و درونی بدل به تمایز میان دانش نامحدود (علی‌الاطلاق) و محدود (علی‌التحقیق) می‌شود. بنا به تعریف، کانونی‌گر بیرونی (یا راوی ـ کانونی‌گر) همه چیز را درباره‌ی جهان بازنمودی می‌داند و زمانی که دانش خود را محدود می‌کند، او این کار را به‌اقتضای نیاز داستان می‌کند (مثلاً تلاش برای ایجاد تعلیق و هیجان در گلی سرخی برای امیلی). دانش کانونی‌گر درونی از دیگر سو، بنا به تعریف، محدود است: او که خود جزو جهان بازنموده است، چیزی درباره‌ی این جهان نمی‌داند.

آسپنسکی از داستان احمق، اثر داستایوفسکی، شاهد می‌آورد. در این داستان رخدادی یکسان اول بار از دریچه‌ی چشمان شاهزاده میشکین که نه چیزی می‌داند و نه به چیزی شک می‌کند، دیده می‌شود. آنگاه در دو بند بعدی کانونی‌گر خارجی همان رخداد را می‌بیند:

> «چشمان روگوزین درخشید و خنده‌ای سرد روی صورتش نقش بست. دست راستش را بالا برد و درخشش چیزی در آن نمایان شد. شاهزاده فکرش را هم نمی‌کرد.»

از دیدگاه شاهزاده‌ی بی‌خبر، شیء در دست روگوزین «چیزی» نامشخص است. از نظر راوی ـ کانونی‌گر اما، این شیء دقیقاً یک چاقوست:

> «تصور می‌رود که هراسی ناگهانی و دیگر احساسات وحشتناک در آن لحظه، روگوزین را به‌ناگاه فلج کرد و شاهزاده از ضربه‌ی حتمی چاقویی که به دست او فرود آمده بود، رهایی یافت.»

مؤلفه‌ی عاطفی. تقابل بیرونی/ درونی در تغییر شکل عاطفی خود، کانونی‌شدگی عینی (خنثی و غیر درگیر) را در برابر کانونی‌شدگی ذهنی (رنگین و درگیر) قرار می‌دهد. با مقایسه‌ی دو موقعیتی که اما بواری باغ خود را در تُس (Tostes) مشاهده می‌کند، می‌توان ذهنیت کانونی‌گر درونی را از نزدیک دید. اولین موقعیت پیش از دلتنگی شدید اما بواری اتفاق می‌افتد و از این رو فی‌النفسه خنثی است.

The garden, which was a good deal longer than it was broad, was flanked by two cob walls covered with espaliered apricot trees, and extended as far as the thorn hedge at the bottom, which divided it from the open fields. In the midlle there was a sundial made of slate standing on a plaster pedestal. Four beds, planted with feeble-looking rose-trees, were ranged symmetrically around a square plot that was devoted to the rearing of more serviceable vegetation. At the far end, under some spruce trees, a plaster cure was poring over his breviary.

بعداً همین باغ برای اِما به‌صورت مکان مخروبه، رنج و مرگ ــ یعنی تجسم اوضاع نابه‌سامان او در آن زمان ــ درمی‌آید:

when the weather was fine she would go into the garden. On the cabbages the dew had left arabesques of silver with long bright threads stretching from one to another. The birds were hushed, the whole world seemed asleep; the espalier was covered with straw. The trailing vine looked like a great moping serpent under the coping of the wall, and if you went close up to it you could see the woodlice crawling about with their countless legs. Under the firs, near the hedge, the cure in his three-cornered hat, buried in his breviary, had lost his right foot, and the plaster, scaling off with the frost, had left white patches on his face.

از آنجا که باغ غیر جاندار است، وجه روان‌شناختی کانونی‌شدگی فقط شامل حال کانونی‌گر ذی‌روح می‌شود که آن را از زیر نظر می‌گذراند. اما زمانی که کانونی‌شده نیز انسان است، ذهنیت او نیز به‌اندازه‌ی ذهنیت کانونی‌گر مدخلیت دارد. همان‌گونه که پیشتر گفتیم، از برون یا درون می‌توان کانونی‌شده را مشاهده کرد. در حالت اول، تمام مشاهدات به نمودهای خارجی محدود شده و در این مواقع، لازم است عواطف را از بطن این نمودها استنباط کنیم. برای نمونه در داستان کوتاه قاتلین، اثر همینگوی، نگاه‌های ممتد قاتلین به ساعت و پرسش‌هایی از روی عصبانیت آنان، تلویحاً عصبانیت و اضطراب آنان را نشان می‌دهد. در حالت دوم که از درون به کانونی‌شده نظر می‌افکنیم، «زندگی درونی» او برملا می‌شود؛ چه او خود کانونی‌گر خود باشد (حدیث نفس بهترین نمونه از این دست است)، چه با استخدام کانونی‌گر بیرونی (راوی ـ کانونی‌گر) با این مزیت که به ذهن کانونی‌شده رخنه کند (اکثر رمان‌های قرن ۱۹ این‌گونه‌اند).

زمانی که کانونی شده از درون، علی‌الخصوص از جانب کانونی‌گر بیرونی، دیده می‌شود در متن به جملاتی از این دست برمی‌خوریم: «فکر کرد»، «احساس کرد»، «به نظرش آمد»، «می‌دانست»، «دریافت». به‌عبارت دیگر، زمانی که قرار است رفتار بیرونی، تلویحاً حالت درونی کانونی‌شده را بیان کند، به عبارات وجه‌نما برمی‌خوریم که موقعیت نظری این‌گونه دلالت‌ها را نشان می‌دهند: آشکار است، مبرهن است، گویی، به نظر می‌رسد که، ... آسپنسکی این عبارات را واژه‌های جدایی‌افکن (غریبه‌ساز) می‌نامد (۱۹۷۳، ص. ۸۵).

وجه ایدئولوژیکی

این وجه که اغلب آن را به «هنجارهای متن» تعبیر می‌کنند، عبارت است از «نظام همگانی نگرش مضمونی به جهان، که رخدادها و اشخاص داستان بر آن اساس ارزیابی و سنجیده می‌شوند (آسپنسکی، ۱۹۷۳، ص. ۸).

ساده گفته باشیم، هنجارها از طریق چشم‌اندازی غالب یعنی دیدگاه راوی ـ کانونی‌گر ارائه می‌شوند. اگر در متن با نگرش‌های اضافی مواجه شویم، این نگرش‌ها تابع عقاید کانونی‌گر غالب درمی‌آیند (آسپنسکی، ۱۹۷۳، صص ۹-۸). به‌عبارت دیگر: جهان‌بینی راوی ـ کانونی‌گر معمولاً به‌صورت منبع موثق درآمده و دیگر جهان‌بینی‌های موجود در متن از دیدگاه این موقعیت «برتر» مورد ارزیابی قرار می‌گیرند. در موارد پیچیده‌تر، کانونی‌گر بیرونی موثق به چندین موقعیت ایدئولوژیکی که صحت آنها بنا بر تعریف، محل شک و تردید است، اجازه‌ی عرض اندام می‌دهد.

برخی از این موقعیت‌ها ممکن است تا حدودی، و یا به کلی، با یکدیگر از در موافقت و برخی دیگر از در مخالفت با هم درآیند؛ تعامل میان این موقعیت‌ها خوانش غیر واحد و چندصدایی از متن را امکان‌پذیر می‌سازد (باختین، ۱۹۷۳). در این خصوص نام داستایوفسکی آناً به ذهن خطور می‌کند. برای مثال در جنایت و مکافات (۱۸۶۶) براساس همنشینی نگرش‌های راسکولینکف و عملکرد او، و نیز عقاید رازومین، سونیا، سوید ریگایلف و افسر ناشناس در کافه، جهان‌بینی متن (یا پرسش متن از جهان‌بینی) شکل می‌گیرد.

شخصیت، با نگرش به جهان یا رفتار خود، یا به‌سان راسکولینکف با اظهار صریح دیدگاه خود می‌تواند موضع ایدئولوژیکی خود را نشان دهد. بر همین قیاس، هنجارهای راوی ـ کانونی‌گر می‌توانند به‌صورت تلویحی و نیز تصریحی بیان شوند.

بنابراین جهان‌بینی علاوه بر سهمی که در کانونی‌شدگی دارد، از یک سو نقشی در داستان (اشخاص)، و از دیگر سو در عمل روایت نیز ایفا می‌کند. این که این امر در مورد تمامی وجوه کانونی‌شدگی مصداق داشته باشد، نکته‌ای است که در انتهای این نوشتار بدان بازخواهیم آمد.

همبستگی میان وجوه مختلف

حال ممکن است وجوه ادراکی، روان‌شناختی و ایدئولوژیکی با هم همخوانی داشته باشند اما متعلق به کانونی‌گران مختلف و حتی متعارض هم باشند. بنابراین در آروزهای بزرگ کانونی‌گرِ ادراکی معمولاً پیپ جوان و تجربه‌اندوز است، حال آن که پیپ مسن‌تر و روایت‌کننده، جهان‌بینی داستان را به‌صورت کانونی درمی‌آورد (چتمن، ۱۹۷۸، ص. ۱۵۸). در رمان برادران کارامازوف (۱۸۸۰) نیز میان وجوه روان‌شناختی و ایدئولوژیکی به تعارضی مشابه برمی‌خوریم: روان‌شناسی فئودور پاولویچ کارامازوف غالباً از درون برملا می‌شود، گرچه از دیدگاه ایدئولوژیکی او شخصیتی نامطبوع و نچسب معرفی می‌شود (آسپنسکی، ۱۹۷۳، ص ۱۰۵).

شاخص کلامی کانونی‌شدگی

این که بگوییم کانونی‌شدگی را شاخص‌های کلامی مختلف انتقال می‌دهند، به‌معنای نادیده گرفتن تمایز میان کانونی‌شدگی و عمل روایت که در ابتدای نوشتار بدان‌ها اشاره کردم نیست. کانونی‌شدگی فی‌النفسه غیر کلامی است؛ با این حال، مانند دیگر موارد موجود در متن، زبان است که آن را شرح می‌دهد.

زبان کلی متن از آنِ راوی است، اما کانونی‌شدگی می‌تواند آن را چنان لعاب دهد که به‌صورت جابه‌جایی

ادراکات کارگزاری منفرد نیز درآید. بنابراین زبان هم می‌تواند به جای راوی، حضور کانونی‌گر و هم تغییر از یک کانونی‌گر به کانونی‌گر دیگر را نشان دهد.

نام‌گذاری یکی از نمونه‌های جالب این‌گونه نشان دادن‌هاست. همان‌گونه که آسپنسکی نشان می‌دهد (ص ۴۳-۲۰) القاب مختلف ناپلئون در رمان جنگ و صلح مبین تمایزات و نیز تغییر نگرش‌ها نسبت به شخص اوست. در اوایل داستان، روس‌ها او را بوناپارت خطاب می‌کنند که ملیت او را نشان می‌دهد یا حتی Buonapante که خارجی بودن او را با تأکید بر این که او حتی فرانسوی هم نیست، دو چندان می‌کند. از دیگر سو، فرانسویان او را ناپلئون و بعداً امپراطور ناپلئون می‌نامند. با ادامه‌ی پیشرفت‌های او در جنگ، روس‌ها وی را ناپلئون خطاب می‌کند و کسانی که از این کار سر باز می‌زنند نشان می‌دهند که تابع عِرق قوی ملی هستند. تغییر در نام‌گذاری مبین تغییر در کانونی‌گر در بطن یک بند یا جمله‌ی یکسان است. در متن زیر، رویارویی میان ناپلئون و شاهزاده آندری که در جبهه آسترلیتز شده است، به نمایش درآمده است:

«آندری سرش را برنگرداند و ندید مردانی راکه ــ از صدای چکمه‌هاشان حدس می‌زد ــ به او نزدیک شده و کنارش ایستاده بودند. ناپلئون به همراه دو محافظ خود آمده بود. بناپارت که میدان جنگ را بازدید می‌کرد ... مشغول شناسایی اجساد و زخمی‌ها بود.

همان‌گونه که آسپنسکی می‌گوید «میان گذار از دیدگاه مشاهده‌گر بی‌طرف (شخصی که نام ناپلئون را بر زبان می‌آورد) نه دیدگاه شاهزاده آندری (که ناپلئون را بناپارت صدا می‌زند که در این لحظه از داستان نظرش درباره‌ی ناپلئون فرق کرده است) در شک و تردید قرار می‌گیریم (ص ۳۱-۱۲).

اما نام‌ها تنها ابزار معرف کانونی‌شدگی نیستند. هنوز نه تمام اشکال مختلف امکانات زبان‌شناختی استقرار یافته و نه این که این امکانات خاص روایت است. بنابراین در اینجا من فقط به چند مورد از این امکانات در داستان اعرابی، اثر جویس (ر.ک : ضمیمه یک) اشاره می‌کنم. در این روایت راوی بزرگ‌سال درباره‌ی (سنی نامشخص از) کودکی خود داستانی را تعریف می‌کند. زبان او گاهی رنگ و لعابی از ادراکات زمان عمل روایت (کانونی‌شدگی بیرونی)، گاهی رنگ و بویی از دوران نوجوانی (کانونی‌شدگی درونی) به خود می‌گیرد و گاهی میان این دو به‌صورت مبهم و دو پهلو باقی می‌ماند. در جمله‌ای مانند «هرگز جز چند کلمه‌ای اتفاقی با او حرف نزده بودم و با وجود این نام او همچون فرمانی به دل شوریده‌ام بود» صفت ارزشی دل شوریده‌ام دست راوی بزرگ‌سال را در مقام کانونی‌گر رو می‌کند. به‌همین ترتیب، گرچه عبارت و نحو جمله‌ی «یادم نیست گفتم آری یا نه» به‌سبب سادگی می‌تواند از آن کودک باشد؛ فقط با رجعت به گذشته است که یاد نداشتن معنا می‌یابد. بنابراین عبارت «یادم نیست» ضمن اشاره به فاصله‌ی زمانی و شناختی از رخداد، به کانونی‌گر بیرونی نظر دارد. به دیگر سخن، مقایسه میان سکوت بازار مکاره‌ی متروکه و سکوت کلیسا ــ «متوجه سکوتی شدم از آن‌گونه که پس از مراسم دعا بر کلیسا مستولی می‌شود» ــ مبین ارتباطی است که کودک میان محیط مذهبی که در آن رشد کرده و فضای بازار که ساحتی نیمه‌مذهبی دارد، برقرار می‌کند. از نظر کودک، ناامیدی به خاتمه‌یافتن مراسم عبادی مانند است. دیگر شاخص مبین کودک ـ کانونی‌گر درونی توضیح سرسری و عاطفی در عبارت زیر است:

میان این کاغذها، چند کتاب جلد شده پیدا کردم که صفحات‌شان خیس خورده و تابیده بود:

رئیس دیر[۱]، از والتر اسکات، تقرّب‌جوی مؤمن و یادداشت‌های ویلاک[۲]. از آخری بیش از همه خوشم آمد چون صفحات آن زرد شده بود.

شاید جالب‌ترین نمونه‌ها، آنهایی باشند که نتوان به‌سهولت میان کانونی‌گر بیرونی و درونی دست به انتخاب زد. مثلاً «پیش خود تصور می‌کردم که جامم را به دست گرفتم و سالم از میان انبوه دشمنان می‌گذرانمش».

زبان از آن راوی است، اما کانونی‌گر می‌تواند راوی یا کودک باشد. از دریچه‌ی چشمان کودک، بر محیط مراسم مذهبی تأکید می‌شود که کودک خود را قهرمان آن می‌پندارد. از نگاه راوی، بر فضای کلیشه‌ای قوه‌ی خیال تأکید شده و لحن کنایه‌آمیز است یا در جمله‌ی آخر: «و در همان حال که به تاریکی دیده دوخته بودم، خودم را به‌صورت موجودی در نظر می‌آورم که زمام‌دار و لعبت بازش غرور است و چشمانم از اضطراب و خشم می‌سوخت.» آشکار است که همنوایی اصوات در anguish، driven & deried، anger از آن راوی است. همان‌گونه که انتخاب خیره که توصیف خانه‌های بند آغازین داستان (خیره به یکدیگر) و رابطه‌ی میان «نابینایی» کودک و «کوری خیابان» در همان بند ابتدایی از آن راوی است. اما آیا «خودآگاهی» (خودم را درنظر آوردم) از آن کودک در زمان تجربه‌اندوزی است یا از آن بزرگ‌سالی است در سال‌ها بعد؟ جمله هیچ نشانه‌ی مشخصی در این خصوص ارائه نمی‌دهد.

ختم کلام، در این نوشتار کانونی‌شدگی را عاملی متنی در نظر گرفتم که با داستان و عمل روایت در ارتباط است. با ذکر این نکته که کانونی‌شدگی نه فقط به این جنبه‌های روایت مرتبط است بلکه جزوی از آنهاست و از این رو به‌طور کلی جایی در تحلیل متن ندارد، می‌توان دیدگاه مرا به چالش فرا خواند. اگر کانونی‌گر شخصیت است، پس ادراک او بخشی از داستان است. اگر کانونی‌گر راوی است، کانونی‌شدگی یکی از چند راهکار ریطوریقایی در دسترس اوست. این فرضیه هنوز چنان قوت نگرفته است که نیاز به اثبات پیدا کند. اما ممکن است در آینده راهکاری برای حک و اصلاح نظریه‌ی پساژنتی که در این جا بدان اشاره شد، به شمار آید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

نظرگاه

سیمور چتمن: ... راوی دانای کل و ناشناخته نه به‌معنای حقیقی کلمه مشاهده‌گر، بلکه گزارش‌گر جهان داستان بیش نیست. فرقی نمی‌کند که بگوییم داستان «از طریق» ادراک راوی نقل می‌شود چرا که او (مذکر/ مؤنث/ آن) دقیقاً در کار روایت داستان است: عمل روایت راوی نه کنشی ادراکی، که کنشی نمایشی یا بازنمودی است؛ کنش انتقال رخدادهای داستان و موجودات داستانی از طریق کلام و تصاویر. ساده‌انگارانه است اگر بگوییم راوی دانای کل از طریق مشاهده به این اطلاعات دسترسی پیدا کرده است. راوی، مؤلفه‌ی متن است: یعنی راوی سازوکاری است که جهان داستان از طریق او ارائه می‌شود. هیچ‌کس شک ندارد که راوی در جهان داستان زندگی نکرده است. راوی گرچه خیالی است، خیالی و داستانی بودن آن با خیالی بودن اشخاص متفاوت است؛ راوی در زمان و مکانی متفاوت با زمان و مکان شخصیت‌ها به سر می‌برد؛ راوی آناً تغییر می‌کند و این امر در مورد تمام راویان صدق می‌کند و در این میان اهمیتی ندارد که فاصله‌ی او از اینجا

هم‌اکنون داستان تا چه میزان اندک است (برای نمونه در رمان مراسله‌ای).

البته راوی نظر خاص خود را درباره‌ی چیزها دارد، اما لازم است که واژه‌ی «نظر» را در داخل علامت گیومه قرار دهیم که ماهیت دقیق استعاری بودن آن حفظ شود. از آنجاکه اندکی بی‌معنا می‌نماید ذکر این نکته که راوی به‌معنای حقیقی کلمه اشخاص داستان را می‌بیند، از خود می‌پرسم آیا «نظر» به‌طور مثبت واژه‌ای گمراه‌کننده برای توصیف موفقیت راوی نیست؟ بهتر آن است که در جهان داستان، همچون انواع گوناگون تجربه، میان تجربه‌های ذهنی راوی و شخصیت تمایز قائل شویم. اما به صرف کاربرد یک واژه چه نظرگاه باشد چه پرسپکتیو یا کانونی‌شدگی، پرداختن به این تمایز دشواریاب است.

البته نمی‌خواهم بگویم که فقط راویان صاحب فکر و اندیشه‌اند. شخصیت‌ها در کنار طیف کلی تجربه‌های ذهنی دیگر نیز صاحب فکر و اندیشه‌اند؛ البته پیداست که اندیشه‌های این دو به‌طرزی ظریف از یکدیگر متمایزند... اکنون نوبت آن است که تمایز واژه‌شناختی میان دو نوع نظرگاه را بیان کنم: **نظرگاه راوی** و **نظرگاه شخصیت**.

من برای عقاید و دیگر ظرایف ذهنی راوی از واژه‌ی «نگرش» استفاده می‌کنم که متناسب با کارکرد گزارشی متن است. همچنین برای طیف گسترده‌تر فعالیت ذهنی شخصیت‌ها در جهان داستان ادراکات ـ شناخت‌ها، عقاید، عواطف، خاطرات، اوهام و غیره واژه‌ی پالایه (پالونه) را به کار می‌برم.

نگرش به خوبی نتایج روان‌شناختی، جامعه‌شناختی و جهان‌شناختی عقاید راوی را دربر می‌گیرد که از حالت خنثی تا دخالت شدید راوی در داستان در نوسان است. نگرش راوی ممکن است بالصراحه یا بالکنایه بیان شود؛ زمانی که نگرش راوی صریح است یعنی در قالب کلمات بیان می‌شود، این امر را نقد و نظر، علی‌الخصوص نقد و نظر قضاوتی می‌نامیم. این نقد و نظرها را نباید با نقد و نظرهای اشخاص یکی دانست. البته، عقاید ریشه در جهان‌بینی دارد و بیش از هر کس دیگری راوی است که در درون یا برون داستان کانون خاستگاه جهان‌بینی به حساب می‌آید. جهان‌بینی راوی ممکن است با جهان‌بینی شخصیت از در هماهنگی یا مخالفت درآید و نیز ممکن است این جهان‌بینی هم‌راستای جهان‌بینی مؤلف مستتر یا واقعی باشد یا نه.

به‌طور خیلی کلی می‌توان گفت عقاید و نگرش‌ها همه آن چیزهایی است که نظرگاه راوی عملاً ناظر بدان‌هاست. وانگهی، گرچه چندان دلچسب نیست که بگوییم راوی به رخدادها و موجودات جهان داستان «نگاه» می‌اندازد، این بدان معنا نیست که او قادر نیست رخدادها و موجودات جهان متن را تا بدان حد که به شرح و تفصیل درآمده است هم نبیند.

راوی بی‌نام قلب تاریکی مناظر را می‌بیند و صداها و از جمله صدای مارلو را در دقایق روی رودخانه تامز می‌شنود. بیش از آن که خانم دین داستان خود را آغاز کند، آقای لاک‌وود چیزهایی درباره‌ی زندگی در بلندی‌های بادگیر فرا می‌گیرد.

تجربه‌ی این افراد از طریق کلمات دیگران بیان می‌شود. این افراد ــ آقای لاک‌وود و خانم دین ــ آنچه را دیگران بدان‌ها می‌گویند، بازنویسی می‌کنند. این دو، رخدادهای اصلی را نه در مقام راوی، که در مقام شخصیت تجربه می‌کنند. «نگرش» در این سوی حصار متن ـ داستان، فعالیت ذهنی را مرزبندی می‌کند. از سوی دیگر همان‌گونه که رخدادها در فضای درون جهان داستان به تجربه درمی‌آیند، به‌منظور نشان‌دادن

چیزی درباره‌ی کارکرد واسطه‌ای آگاهی شخصیت ــ ادراک، شناخت، عاطفه و خاطره ــ واژه‌ی پالایه واژه‌ی مناسبی به نظر می‌آید. این امر از زمان هنری جیمز به‌خوبی شناخته شده است. داستان به گونه‌ای روایت می‌شود که گویی راوی جایی درون یا نزدیک به آگاهی شخصیت نشسته و رخدادها را بدان‌گونه که شخصیت می‌بیند، بیان می‌کند. از نظر منطقی، خود واژه‌ی «درون» گواه حصار متن ـ داستان است که پیشتر بدان اشاره کردیم، و این حصار به‌لحاظ ساختاری همچنان پابرجا وجود دارد، چه راوی با صدای خود به نقل حوادث ادامه دهد چه برای مدتی طولانی یا در خلال کل متن مهر سکوت بر لب بزند. آنچه در مورد واژه‌ی «پالایه» برای من جالب است این است که این واژه ظرایف جزیی گزینشی را که مؤلف مستتر انجام می‌دهد، دربر می‌گیرد. این ظرایف جزیی از جمله ظرایفی‌اند که از میان تجربیات قابل تصور شخصیت، عمل روایت را به‌خوبی تقویت می‌کند ــ مؤلف مستتر قصد دارد کدام قسمت از جهان داستان را حذف کند و کدام قسمت را گنگ و مبهم نگه دارد. واژه‌های زاویه‌ی دید، کانونی‌شدگی و دیگر استعاره‌ها از این مهم غافل مانده‌اند.

مایکل جی تولان: در هر گفتار، حضور مشخصه‌هایی از قبیل ضمایر من و تو، قیدها و صفت‌های متمایزکننده مثل اینجا، آنجا، این و آن (که همگی را می‌توان زیر عنوان اشارتگرها قرار دارد) بدین معناست که آن گفتار همان‌گونه که برخود می‌بالد و قوام می‌یابد، تفسیر می‌شود و از آنِ گوینده‌ای خاص در زمان و مکان خاص است. بنابراین، هر گفتار دارای کلمات اشاره‌ای را می‌توان با توجه به موقعیت زمانی و مکانی اشارت‌گرها فهمید.

آنچه به‌طور عام در مورد گفتار کاربرد دارد، به‌طور خاص در روایت‌ها نیز مصداق دارد. در فرایند نقل روایت که دارای مختصات تقریباً گریزناپذیر و مفصل زمان و مکان است، می‌بایست یک پرسپکتیو را نظرگاه مناسب به‌شمار آورد ــ نظرگاهی که رویدادهای به‌لحاظ زمانی و مکانی معین داستان را انتقال می‌دهد.

حتی جمله‌ی «روزی، روزگاری در سرزمینی دوردست شاهزاده‌خانمی زندگی می‌کرد» با تأکید بر distant, once و فعل گذشته‌ی زندگی می‌کرد، نشان می‌دهد که پرسپکتیو انتخابی برای نقل داستان بر قرابت گوینده ـ شنونده و دوری زمانی ـ مکانی رخدادها در گذشته استوار است.

> «ادراک متن به چنان عوامل متعددی بستگی دارد که کوشش برای حفظ بی‌طرفی در متن کاری عبث و بیهوده است. برخی عوامل عبارت‌اند از: موقعیت یک فرد نسبت به شیء مورد مشاهده، زاویه‌ی تابش نور، فاصله‌ی فرد از شیء، دانش پیشین و نگرش روان‌شناختی فرد نسبت به شیء؛ همه‌ی این موارد بر تصویری که شخص می‌بیند و آن را به دیگران انتقال می‌دهد، تأثیر دارد (بل، ۱۹۸۵، ص. ۱۰۰).

ژنت این نوع اتخاذ گریزناپذیر پرسپکتیوی (محدود) در روایت را، یعنی دیدگاهی که اشیاء دیده، احساس، ادراک و سنجیده می‌شوند، کانونی‌شدگی می‌نامد. مراد از کانونی‌شدگی زاویه‌ای است که اشیاء از آن زاویه دیده می‌شوند. در اینجا دیدن نه‌فقط در معنای ادراک بصری، بلکه در معنای وسیع کلمه به کار رفته است. به گفته‌ی ریمون ـ کنان این واژه که معادل خود در نقد انگلیسی ـ آمریکایی یعنی واژه‌ی دیدگاه را هم با

مشکل مواجه کرده است به‌تمامی عاری از مفاهیم ضمنی نوری ـ تصویری نیست. نمی‌خواهم در مقابل این واژه واژه‌ای دیگر ابداع کنم، اما فکر می‌کنم واژه‌ی سویه (جهت‌گیری) معمولاً جامع‌تر و بصری بودن آن نسبت به کانونی‌شدگی کمتر است. همچنین، جهت‌گیری به ما یادآوری می‌کند که انتخاب کانونی‌شدگی از جانب راوی به پرسپکتیوهای شناختی، عاطفی، جهان‌شناختی و نیز پرسپکتیو صرفاً زمانی ـ مکانی نمود عینی می‌بخشد.

هم‌اکنون در بسیاری از روایت‌ها جهت‌گیری و تألیف متن ریشه در یک شخص دارد. اما لزومی ندارد که گفتن/فکرکردن و دیدن از آن یک کارگزار باشد. در برخی موارد راوی است که می‌گوید «دیگری چه می‌بیند یا چه دیده است» (ریمون ـ کنان، ص. ۷۲). از نظر ریمون ـ کنان این دقیقاً همان چیزی است که در آغاز رمان تصویر مرد هنرمند در جوانی اتفاق می‌افتد؛ آنجا که استیون کودک، نه راوی که کانونی‌گر معرفی می‌شود:

«پدرش از پشت عینک او را دید: صورتش پرمو بود.»

ریمون ـ کنان همچنین خاطرنشان می‌کند که در فصول آغازین رمان آرزوهای بزرگ، پیپ بزرگ‌سال است که دایره‌ی واژگان وسیعی دارد و کانونی‌گر، پیپ خردسال است که پرسپکتیو ضعف، خشونت و وابستگی او بیان می‌شود. به‌همین ترتیب، در رمان‌های «مرکز آگاهی سوم شخص» مثل سفیران، اثر جیمز، آینه گردان، کانونی‌گر است (لامبرت استرچر شخصیت اصلی است). حال آن که راوی برای اشاره به استرچر ضمایر سوم شخص را به کار می‌برد. پیامد گریزناپذیر مفهوم کانونی‌گر یا موضوع کانونی‌شدگی این است که شخصی یا چیزی نیز می‌بایست طرف خطاب کانونی‌گر باشد: یعنی کانونی‌شده.

انواع کانونی‌شدگی

در این خصوص، تفاوت اصلی میان کانونی‌شدگی بیرونی و درونی است. کانونی‌شدگی درونی وقتی اتفاق می‌افتد که کانونی‌شدگی از بیرون به داستان سمت و سو می‌دهد؛ این بدان معناست که این نوع جهت‌گیری ارتباطی به جهت‌گیری شخصیت متن ندارد. در برخی متون مرز میان راوی / کانونی‌گر از میان می‌رود، بنابراین کانونی‌شدگی مستقل از عمل روایت بی‌معنا خواهد بود.

کانونی‌شدگی درونی در بطن رخدادهای بازنمایی شده، یا بهتر است بگوییم در بطن صحنه‌پردازی رخدادها قرار دارد و تقریباً همیشه یک شخصیت کانونی‌گر در مرکز توجه قرار دارد. بنابراین در داستان انبار سوزانِ فاکنر، سارتوریس پسر اغلب کانونی‌گر است، چرا که داستان عمدتاً از سوی او نقل می‌شود، اما او به‌طور مستقیم مسئول تمام حرف‌هایی که رد و بدل می‌شود نیست:

> فروشگاهی که قاضی دادگاه در آن نشسته بود بوی پنیر می‌داد. ۱) پسر در عقب آن جای شلوغ، قوز کرده روی بشکه‌ی کوچک، بوی پنیر را حس می‌کرد؛ و از این گذشته از جایی که نشسته بود ردیف قفسه‌ها را می‌دید که در آن قوطی‌های کنسرو، قرص و ... خوشرنگ و با آن اندازه‌های کوتاه، تنگ هم چیده شده بود؛ قوطی‌هایی که نام‌شان را با شکم خود می‌خواند، نه از روی حروف روی‌شان که برایش معنایی نداشت بلکه از سفره‌ماهی‌های ارغوانی و انحنای نقره‌ای ماهی‌های روی آنها ... ۲) میز را نمی‌دید، میزی که قاضی پشتش

نشسته بود و پدرش و دشمن پدرش جلو آن ایستاده بودند، اما صدای‌شان را می‌شنید.

داستان و نقد داستان، احمد گلشیری، ج ۳، ص. ۱۰.

در اینجا جمله‌ی دوم جهت‌گیری پسر را نشان می‌دهد؛ جمله‌ی اول نه پرسپکتیو پسر که از آنِ فردی در داخل دادگاه است؛ جمله‌ی سوم ترکیبی از کانونی‌شدگی پسر (صدایشان را می‌شنید) با اطلاعاتی درباره‌ی موقعیت‌های نسبی قاضی، پدرش و میزی است که از دریچه‌ی چشمان پسر دیده نمی‌شود. چرا که متن آشکارا می‌گوید که «[پسر] میز را نمی‌دید.»

کانونی شده نیز همچون کانونی‌گر به دو گونه است. در هر دو کانونی‌شده تمایز میان دیدن از برون و درون است. در نوع اول یعنی دیدن از برون، فقط به پدیده‌های خارجی، و به‌لحاظ فیزیکی مرئی پرداخته می‌شود. در نوع دوم، حقایقی درباره‌ی احساسات، افکار و واکنش‌های یک یا چند شخص بیان می‌شود، به‌طوری که تصویری نافذ و مفسر حاصل می‌آید. مالی بلوم در اولیس هم کانونی‌گر درونی است و هم این که از درون کانونی می‌شود، حال آن که در آثار همینگوی آنچه کانونی می‌شود به‌صورت خیلی عام از برون دیده می‌شود.

علت توجه فراوان به کانونی‌شدگی در این است ـ همان‌گونه که بل می‌گوید: «طریق ارائه‌ی موضوع اطلاعات را درباره‌ی خود شیء و درباره‌ی کانونی‌گر در اختیار خواننده قرار می‌دهد» (بل، ۱۹۸۵، ص. ۱۰۹). وانگهی، حضور کانونی‌شدگی ربطی بدین موضوع ندارد که شیء کانونی‌شده به واقع وجود دارد یا نه. از این جهت شاید نیاز باشد میان کانونی‌شده‌هایی که حضور آنها را در جهان روایت می‌پذیریم و آنهایی که در رؤیا، اوهام و خیال شخصیت ـ کانونی‌گر به سر می‌برند، تمایز قائل شویم. می‌توان این تمایز را تمایز میان کانونی‌شده‌های واقعی و خیالی قلمداد کرد ــ اگرچه این تمایز تا حدودی با تمایز بل میان کانونی‌شدن ادراک‌پذیر و ادراک‌ناپذیر فرق دارد.

برخی از روایت‌ها شدیداً بدین امر متکی‌اند که آیا آنچه کانونی می‌شود واقعی است و بالفطره به تجربه‌ی عموم درمی‌آید یا خیالی است، و از این رو شاخصی از روان‌پریشی است (پیچش پیچ، اثر هنری جیمز، نمونه‌ای عالی است).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

وجوه کانونی‌شدگی

میکی بل که امروزه نام او به مفهوم کانونی‌شدگی گره خورده است، می‌نویسد:

> «سوبژه‌ی کانونی‌شدگی یعنی کانونی‌گر زاویه‌ای است که از آن به عناصر روایت می‌نگرند. این زاویه‌ی دید می‌تواند در درون شخصیت (یعنی عنصر طرح اولیه) یا بیرون از آن قرار بگیرد. اگر کانونی‌گر و شخصیت با هم بخوانند آن شخصیت به‌لحاظ فنی بر دیگر اشخاص برتری دارد. خواننده با چشمان شخصیت می‌بیند و در اصل تمایل پیدا می‌کند که دیدگاه شخصیت را بپذیرد.» (بل، ۱۹۸۵، ص. ۱۰۴)

همان‌گونه که پیداست میکی بل سعی می‌کند به جای انواع کانونی‌شدگی سطوح کانونی‌شدگی را مورد لحاظ قرار دهد. اما ریمون ـ کنان (۱۹۸۵) که آشکارا تحت تأثیر آسپنسکی (۱۹۷۳) بود، درصدد برآمد وجوه

کانونی‌شدگی را گونه‌شناسی کند: وجوهی از قبیل وجوه ادراکی، روان‌شناختی و جهان‌شناختی. درخصوص این وجوه و با عنایت به گستره‌ی کانونی‌شدگی امکان تغییر و تحول منتفی نیست.

برای نمونه، کانونی‌گر در وجه ادراکیِ کانونی‌شدگی، پرسپکتیوی فراخ‌پیکر ــ که توصیف کلی صحنه‌های حتی متمایز اما همزمان را دربر می‌گیرد ــ اختیار می‌کند (و آن را به ما انتقال می‌دهد)؛ آشکار است که این کانونی‌گر بیرونی است. از دیگر سو، زمانی که کانونی‌گر شخصیتی در بطن روایت است، انتظار داریم با دیدگاه محدود آن مشاهده‌گر به‌لحاظ زمانی ـ مکانی محدود روبرو شویم.

همین تضاد عمیق میان پرسپکتیوهای محدود و نامحدود درخصوص کانونی‌شدگی زمانی نیز به کار می‌رود. اگر کانونی‌گر ذی‌روح نباشد، کانونی‌شدگی بیرونی میان دوره‌های مختلف زمانی در نوسان است و اگر کانونی‌گر با شخصیت همخوان باشد کانونی‌شدگی بیرونی به گذشته‌نگر محدود می‌شود. با این حال، کانونی‌گر کوته‌بین، کانونی‌گر خود تحمیلی خویشتن‌دار است که برخی اشخاص ـ راویان برای ایجاد هول و ولا در داستان آنان را مورد نظر قرار می‌دهند. در داستان گلی سرخی برای امیلی ــ همان‌گونه که ریمون ـ کنان هم خاطرنشان می‌سازد ــ راوی شهروند داستان (فرض بر این است که او به سان دیگر راویان پیش از آغاز داستان پایان آن را می‌داند) به‌طرزی جالب مطالب گفته‌شده‌ی خود را پنهان می‌کند، درست به همان ترتیب که کانونی‌گر درونی مطالبی را که اخیراً دیده است، از درون می‌نگرد و به همان ترتیبی که او با حضور در رخدادهای مربوط، مطالب را دیده بود. در متن زیر هیچ نوع آینده‌نگری در کنار نیست:

> «از همان وقت بود که مردم کم‌کم دلشان به حال او سوخت. مردم شهر ما که یادشان بود چطور خانم یات، عمه‌ی بزرگ امیلی، آخر عمر پاک دیوانه شده بود، می‌گفتند که خانواده‌ی گریرسون خودشان را خیلی زیاد می‌گیرند. می‌گفتند هیچ‌کدام از جوان‌ها برازنده‌ی میس امیلی نیستند و این حرف‌ها.» داستان و نقد داستان، ج ۲، ص. ۳۵۷

جنبه‌های دیگر از کانونی‌شدگی

مانفرد یوهان. این جستار، دنباله‌ی مقاله پیشین من درباره‌ی ویندوز کانونی‌شدگی است (یوهان، ۱۹۹۶). در آن مقاله، ضمن مرتبط دانستن پرسش اصلی چه کسی می‌بیند؟ در نظریه‌ی ژنت با برداشت هنری جیمز از ویندوز در خانه داستان و به‌طور استعاری‌تر، با ویندوز اشخاص آینه‌برگردان درونی داستان، خواهان حک و اصلاح نظریه‌ی ژنت در باب کانونی‌شدگی شدم. خطوط اصلی استعاره‌ی پیچیده‌ی جیمز در واژه‌ی ویندوز کانونی‌شدگی دنبال شده است؛ ویندوز کانونی‌شدگی که مضمونی روایت‌شناختی است، بر الگوی زبانی ـ شناختی فرایند خوانش (جکندوف، ۱۹۸۷) و برداشت دریافتْ‌محور آیرز (۱۹۷۶) و ولف (۱۹۹۳) از پندارهای زیبایی‌شناختی روایت استوار است. در این مقاله: ۱) در بطن چارچوب روایت‌شناختی، نظریه‌ی کانونی‌شدگی ژنتی و پساژنتی، و مفاهیم سنتی زاویه‌ی دید مورد بحث قرار می‌گیرد؛ ۲) جنبه‌های معیار در کانونی‌شدگی به‌عنوان شاخص‌های برداشته‌ی ذهنیت دوباره مفهوم‌سازی می‌شوند؛ ۳) تمرکز را از دسته‌بندی‌های ژنت (۱۹۸۰) و استانزل (۱۹۸۴) درباره‌ی کانونی‌شدگی‌ها/ پرسپکتیوسازی‌ها به الگوی مدرج لغزنده‌ی چهارتایی معطوف می‌کنیم؛ ۴) برداشت رایان (۱۹۸۷) را از ویندوز خط داستانی به بافت‌های

کانونی‌شده تعمیم داده، الگوهای تغییر و تداخل ویندوز را مورد بحث قرار می‌دهیم.

الگوهای معیار در کانونی‌شدگی

همان‌گونه که می‌دانیم ژنت روایت‌شناسی را به سه حوزه‌ی زمان دستوری، وجه و صدا تقسیم می‌کند. زمان به نظم و نسق ارائه‌ی زمانی رخدادها می‌پردازد (نظم، سرعت تداوم و بسامد)؛ صدا به راویان، روایت‌های درونه‌ای و انتخاب فرد دستور زبانی نظر دارد؛ وجه، تنظیم اطلاعات روایی را تحلیل می‌کند و دو زیرشاخه دارد: وجوه بازنمایی کنش، سخن و اندیشه و وجوه انتخاب و محدودیت‌سازی. ژنت وجوه انتخاب و محدودیت سازی را کانونی‌شدگی می‌نامد.

ژنت در تعریف کانونی‌شدگی به چهار رویکرد سنتی متوسل می‌شود: رویکرد زاویه‌ی دید بروکز و وارن (۱۹۴۳/ ۱۹۵۹)، رویکرد بینایی پویلو، رویکرد حوزه‌ی بلین و رویکرد معرفتی تودروف (۱۹۶۶). بروکز و وارن رویکرد خود را بر این پرسش استوار می‌کنند: چه کسی داستان را می‌بیند؟ پویلو سه وجه اصلی بینایی را از یکدیگر بازمی‌شناسد: بینایی با (یعنی دیدن از دریچه‌ی چشمان شخصیت)، بینایی از پشت یعنی دیدن از نگاه راوی همه‌دان و بینایی از بیرون؛ بلین حوزه‌های به‌لحاظ ذهنی محدودشده‌ی استانزل را به کار می‌گیرد و تودروف نیز این پرسش را پیش می‌آورد که آیا دانش و شناخت راوی از دانش شخصیت بیشتر، مساوی یا از آن کمتر است (۱۹۶۶، ص. ۱۲۶).

ژنت دقیقاً از چهار سو در تعریف کانونی‌شدگی نقش دارد:

۱) ژنت با تقابل چه کسی می‌بیند؟ در مقابل چه کسی می‌گوید؟ میان کانونی‌شدگی و عمل روایت تمایزی ظریف قائل می‌شود.

۲) تعریف ژنت معجونی از چهار الگوی روایت‌شناختی پیش‌گفته است.

۳) ژنت قائل به سه نوع کانونی‌شدگی است (صفر، درونی و بیرونی) که دقیقاً معادل مقوله‌های بینایی پویلو و دانش (معرفت) تودروف است.

۴) ژنت قائل به دو دستکاری دیگر، یعنی قائل به دو انحراف از محدودیت‌های طبیعی است: این که متن اطلاعات زیادی در اختیار قرار می‌دهد یا اطلاعات اندکی.

انتقاد بل از ژنت و ارائه‌ی واژگان و تعاریف جدید بر نظریه‌ی کانونی‌شدگی پساژنتی بسیار تأثیر گذاشت. در اصل، بل سه حک و اصلاح پیشنهاد می‌کند:

۱) بل کانونی‌شدگی بیرونی ژنت را قبول ندارد؛ اساساً بدین دلیل که این نوع کانونی‌شدگی بر تداخل میان ذهن و عین یا آنچه کسی می‌بیند و آنچه دیده شده است متکی است (واژه‌ی پیشنهادی ژوست پالایش است).

۲) بل مفاهیم کانونی‌گران بیرونی و درونی را معرفی می‌کند و در واقع این مفاهیم معرفی دوباره‌ی دیدگاه مخصوص راوی (از طریق کانونی‌گر بیرونی) است.

۳) بل ماهیت و محدودیت‌های شناختی‌شناسی ابژه‌های ادراک‌پذیر و ادراک‌ناپذیر را بررسی می‌کند.

گرچه حک و اصلاحات بل نظر برخی نظریه‌پردازان را به خود جلب کرده، ژنت چندان از این امر اظهار

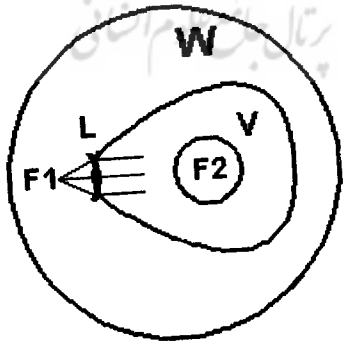
رضایت نکرده و اعلام می‌دارد: «مطالعه‌ی من درباره‌ی کانونی‌شدگی سبب پیدایش این همه آثار بوده است».

در این نوشتار، من نقطه‌ی عزیمت را بر مباحث ژنت استوار می‌کنم و در طول نوشتار چیزهایی بدان می‌افزایم، چیزهایی از آن می‌کاهم و آن را حک و اصلاح می‌کنم. من علی‌الخصوص فرمول «چه کسی می‌بیند؟» و استعاره‌ی «حوزه‌ی بصری» را که تعریف اولیه‌ی ژنت بر آنها استوار بود، مورد سنجش و ارزیابی دوباره قرار می‌دهم. در آغاز، من با توجه به معنای حقیقی این مفاهیم از الگوی ذهنی بینایی زیر، الگوی کلی کانونی‌شدگی را ترسیم می‌کنم.

الگوی بینایی (دیداری)

این الگو گرچه خیلی پیش پا افتاده به نظر می‌آید، چندین مضمون بنیادین را در ساختاری شمایلی نشان می‌دهد. این الگو نه‌فقط شامل یک حوزه، زاویه، سویه و دامنه می‌شود بلکه روابط اشارتگری مرتبط با حوزه‌ی ادراک را نیز دربر می‌گیرد. از همه جالب‌تر وجود دو نوع کانون است که نظیر به نظیر دو معنای کلمه‌ی تمرکز در زبان متعارف قرار دارد: الف) نقطه‌ی سوزان لنز یا آینه؛ ب) مرکز توجه و علاقه.

در این الگو نقطه‌ی سوزان عدسی، لنز است که معمولاً در قسمت سر فرد قرار دارد و کانون ۲، مرکز توجه است که چشم برای کسب حداکثر دقت و توجه بر آن متمرکز می‌شود (در واژگان فیزیولوژیکی به دید فرو رفته معروف است). به‌معنای حقیقی (و نه خیلی) مجاز مرسلی کلمه، کانون ۱ عبارت است از زاویه‌ی دید، اوریگو، مرکز اشارتگر (بوهلر)، نقطه‌ی اصلی (انیل)، سویژه‌ی کانونی‌شدگی (بل). از دیگر سو، کانون ۲ دقیقاً معادل هدف کانونی است، دقیق‌تر گفته باشم، هدف کانونی‌شدگی هدفی در بطن کانونی ۲ است. چون هر نقطه در حوزه‌ی دید و کانون ۲ بردارهایی از کانون ۱ هستند. حوزه‌ی دید و کانون ۲ را می‌توان فضاهای برداری در نظر گرفت، یعنی حوزه‌هایی که توسط بردارهای تأییدشده از کانون ۱ تعریف می‌شوند. برهمین اساس الگوی پیش‌گفته نه فقط الگوی کلی ادراک، که الگوی کلی کانونی‌شدگی هم به حساب می‌آید. کانون ۱



F1: کانون ۱؛ L: لنز، چشم؛ F2: کانون ۲، حوزه‌ی تمرکز؛ V: حوزه‌ی دید؛ W: جهان.

الگوی بینایی (دیداری).

معمولاً در قسمت سر فرد قرار دارد، در اینجا به چشم دوربین (یا مشاهده‌گر فرضی یا مرکز اشارتگر تهی) کاری نداریم.

در بحث اصلی ژنت، «شخصیت کانونی» درون داستانی، کانون ۱ را تعیین می‌کند؛ این کارگزار القاب دیگری نیز دارد: **مرکز آگاهی**، **آینه گردان جیمز**، آینه گردان (بروکز و وارن، مدیوم تصویری (استانزل)، **فیلترا صافی** (چتمن)، **سلف** (بنفیلد) و **افوکالایزر** (بل). بدون آن که وارد جزئیات واژه‌شناختی شوم، به جای سوبژه‌ی آگاهی درون داستانی تعبیر آینه‌گردان هنری جیمز را به کار می‌برم، و به‌سان بل، لینتولت، کوهن، ریمون ـ کنان، تولان، نانینگ و دیگران (ژنت و چتمن استثنا هستند)، فرض می‌گیرم که کانون ۱ از آنِ راوی نیز باشد.

ژنت در **بازنگری گفتمان روایی** موجزوار تصدیق می‌کند که فرمول اولیه‌ی او یعنی «**چه کسی می‌بیند؟**» بیش از حد بصری محض و ناپخته است. از این رو او ابتدا چه کسی مشاهده می‌کند؟ و بعد کانون ادراک کجاست؟ را جایگزین آن می‌کند. با این حال، با عنایت به این که کانونی‌شدگی درونی فقط در پرتو روایت حدیث نفس / تک‌گویی درونی به‌تمایی فهمیده می‌شود (ژنت، ۱۹۳/۱۹۸۰)، تعریف دستکاری شده‌ی ژنت همچنان **چه کسی فکر می‌کند؟** را دربرنمی‌گیرد.

در هر رخداد، ترکیب اصلی فرمول چه کسی به پرسپکتیو روایی جهت می‌دهد؟، بیشتر مبین ذهنیت تکمیل‌شونده است تا «زاویه‌ی دید» مورد نظر شخص ژنت (ژنت، ۱۸۶/۱۹۸۰). پرسش **چه کسی به پرسپکتیو روایی جهت می‌دهد؟** نه فقط این‌همان‌گویی است بلکه به‌طرزی نامطبوع معرفی مجدد واژه‌ی «زاویه‌ی دید» است که قرار است کانونی‌شدگی جایگزین آن شود. در واقع با این فرض که «ذهنیت» نقطه‌ی اشتراک مرکزی است می‌توان فهرستی مبسوط (و نه جامع) از جنبه‌های معیار در کانونی‌شدگی ارائه داد.

جنبه‌های معیار در کانونی‌شدگی

الف) تأثیر ترس، افسوس، لذت، انزجار و...؛
ب) ادراک یعنی: ادراک معمولی / اولیه / حقیقی (بینایی، سمعی، لمسی، بویایی، چشایی، احساس بدنی) و ادراک تصویری (یادآوری، خیال، رؤیا، توهم و غیره)؛
ج) مضمون‌سازی (اندیشه، صدا، ایده‌سازی، سبک، وجه‌نمایی، اشارتگرها و غیره)؛
چه کسی متن روایی را جهت می‌دهد؟

(A) affect (fear, pity, joy, revulsion, etc.)
(B) Perception, i.e.,
(i) ordinary/ primary/literal perception (vision, audition, touch, smell, taste, bodily sensation)
(ii) imaginary perception (recollection, imagination, dream, hallucination, etc.)
(C) conceptualization (thought, voice, ideation, style, modality, deixis, etc.)
Who orients the narrative text?

توجه داشته باشید که مقوله‌های الف، ب، ج به گونه‌ای مرتب شده‌اند که حرکت تدریجی را به سمت حداکثر مضمون‌پردازی نشان می‌دهند.

چهار نوع کانونی‌شدگی و میزان (درجه) کانونی‌شدگی

تلاش‌های زیادی صورت گرفته تا براساس مواردی از قبیل زاویه‌ی دید، محدودیت حوزه (بلین، ۱۹۵۴)، یا

میزان آگاهی/دانش (تودورف، ۱۹۶۶) برای «پرسپکتیو» نظامی از مقوله‌های مدرج ابداع شود. به‌طور کلی، این‌گونه مفاهیم در راستای ویژگی‌های شمایلی نمودار یک قرار دارند؛ در واقع می‌توان این مفاهیم را با طراحی زوایای مختلف، حوزه‌های مختلف اندازه و غیره اجرا و پیاده کرد. با این حال، فراتر از این امر، این‌گونه مفاهیم تن به تعریف نظام‌مند نخواهند داد.

گزینش اطلاعات براساس همه‌دانی یکی از معیارهای کانونی‌شدگی ژنت است (۷۴/۱۹۸۸). ژنت با بهره‌گیری از مدرج‌بودن واژگان گزینش و محدودیت، انواع کانونی‌شدگی خود را به‌صورت سنخ‌شناسی درجه‌ای مرتب می‌کند؛ در این سنخ‌شناسی همه‌دانی، نقطه‌ی ارجاع قطبی (کانونی‌شدگی صفر) محسوب می‌شود که در معرض هیچ نوع محدودیتی قرار ندارد، حال آن که کانونی‌شدگی درونی و بیرونی عبارت‌اند از اندازه‌های شدیداً محدود در امر گزینش. با این وجود، سنخ‌شناسی ژنت ــ سوای مقوله‌ی کانونی‌شدگی درونی ــ با اقبال عمومی روبرو نشده است. مثلاً کانونی‌شدگی بیرونی متکی بر چه کسی مشاهده می‌کند؟ (یا دیگر پرسش‌های جایگزینی که ژنت مطرح می‌کند) نیست، بلکه بر این امر که آن چیز چگونه مشاهده می‌شود (یعنی بدون دسترسی به، یا ذکری از دیدگاه‌های درونی) استوار است. کانونی‌شدگی صفر در آخرین تعریفی که از آن ارائه شده است، کانونی‌شدگی متغیر و گاهی صفر است (۷۴/۱۹۸۸ک). ژنت در بحث راجع به کانونی‌شدگی درونی اصرار می‌ورزد که می‌توان آن را جزو کانونی‌شدگی بیرونی لحاظ کرد (ص ۷۵). مشکل اصلی شاید این است که در سنخ‌شناسی ژنت اجزای ناهماهنگ زیادی در کنار هم جمع شده‌اند. برخی از این پارامترهای ناهماهنگ عبارت‌اند از: تعداد و هویت کارگزاران کانونی (کانونی‌شدگی ثابت در مقابل متغیر، شخصیت کانونی در مقابل مشاهده‌گر بی‌روح)، فاصله‌ای که از آن فاصله چیزی دیده می‌شود (نزدیک یا دور)، دانش فطری راویان و شخصیت‌ها (مشخصات شخصیت‌پردازی شامل جنبه‌های کمی و کیفی)، محدودیت‌های ادراکی (دسترسی یا عدم دسترسی به دیدگاه‌های درونی)، چشم‌انداز (تمام متون یا قطعات مجزا) و مجموعه‌های ترکیبی (متغیر و چندگانه).

در بحث استانزل درباره‌ی پرسپکتیو مسئله چیز دیگری است. استانزل با عنایت به متنی روایی که به موجودات حجمی و روابط میان آنها پرداخته است، دو پارادایم را از هم باز می‌شناسد: «متون تجسم فضایی مختلف پرسپکتیو» و «متون دارای تجسم فضایی غیر پرسپکتیو» (۱۱۷/۱۹۸۴). پارادایم اول را می‌توان در رمان‌های چشم دوربینی و متون تصویری مثل زنگ‌ها برای که به صدا درمی‌آیند، اثر همینگوی، یا تصویر مرد هنرمند در جوانی، اثر جویس (استانزل، ۸، ۱۱۷/۱۹۸۴) مشاهده کرد. استانزل برای پارادیام غیر پرسپکتیو قطعه‌ای از رمان برج‌های بارکستر، اثر ترولوپ، را شاهد مثال می‌آورد.

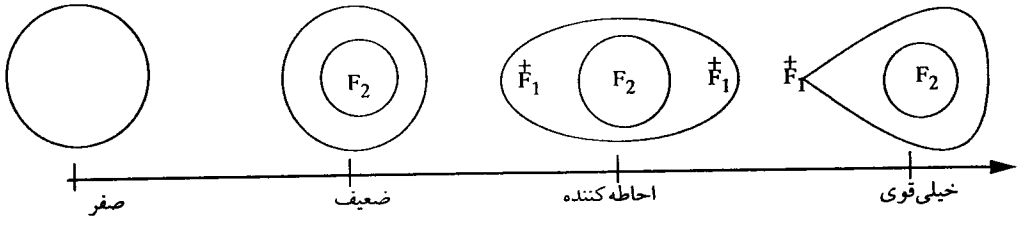
His lordship was at home, and the two visitors were shown through the accustomed hall into the well known room where the good old bishop used to sit. The furniture had been bought at a valuation, and every chair and table, every bookshelf against the wall, and every square inthe carpet was as well known to strangers here. The furniture was for the most part the same, yet the place had each of them as their own bedrooms. Nevertheless they at once felt that they were been metamorphosed. A new sofa had been introduced, a horrid chintz

affair, most unprelatical and almost irreligious: such a sofa as never yet stood in the study of any decent High Church clergyman of the Church of England ... Our friends found Dr. Proudie sitting on the old bishpo's chair, looking very nice in his new apron; they found, too, Mr. Stope standing on the hearth-rug, persuasive and eager, just as the old archdeacon used to stand; but on the sofa they also found Mrs. proudie, an innovation for which a precedent might in vain be sought in all the annals of thd Barchester bishopric! *(Trollope, Barchester Towers*, 4-33; qtd Stanzel, 1984, 120)

استانزل با تمرکز روی توصیف‌های فضایی متن پیش‌گفته، خاطرنشان می‌کند که ماهیت دقیق و مکان قطعات مجزای اسباب و اثاثیه ظاهراً بیش از اندازه کم‌اهمیت است. به خواننده نه برداشتی عینی از اتاق داده می‌شود و نه این که او خود می‌تواند به‌سهولت به چنین برداشتی دست یابد. استانزل می‌گوید راوی غالب مؤلف متن علاقه‌ی به‌خصوصی در برانگیختن ادراک زیست‌شده در روابط فضایی ندارد (۱۲۱). استانزل با بهره‌گیری از این امر این الگوی تاریخی را پیشنهاد می‌کند که در دوره‌ی ویکتوریا قاعده‌ی کلی **ناپرسپکتیویزم** و در رمان مدرن **پرسپکتیویزم** جریان سبک‌شناختی غالب به شمار می‌آید. سپس به‌منظور خلق بازی‌های توهم‌زای پسامدرن، پرسپکتیویزم و ناپرسپکتیویزم با یکدیگر ممزوج می‌شوند. البته استانزل این قواعد را به‌طور کلی بیان می‌کند و در این میان استثنائات فراوان به چشم می‌خورد.

من روی پیوستاری که از نقطه‌ی صفر شروع شده، چهار مقوله‌ی اصلی را قرار داده‌ام که به‌لحاظ نموداری نماد پیشرفت واژه‌شناختی است.

در سمت راست نمودار، کانونی‌شدگی واضح (صریح) رونوشتی از شکل برداری ـ حوزه‌ای نمودار یک است. اما برای نشان دادن ماهیت عمومی‌تر نمودار یک، «چشم» آن را حذف کرده و کانون ۱ را با «+» نشان داده‌ایم که مبین نقطه‌ی اصلی است. در کانونی‌شدگی صریح، کانون ۲ تحت شرایط مختصات دقیق و فضایی ـ زمانی محدود شده از جانب کانون ۱ مشاهده می‌شود. در کانونی‌شدگی احاطه‌شده حوزه‌ی ذهنیت به‌صورت بیضی نمایش داده شده است: کانونی‌شدگی احاطه کننده به‌سان بیضی هندسی که دو کانون دارد بر دو (یا بیشتر) کانون ۱ مبتنی است که چیزی را موجزوار از بیش از یک جهت ــ احتمالاً از چندین جهت ــ نشان می‌دهد و به‌طرزی خیره‌کننده موقعیت تکیه‌گاه خاص زمانی ـ مکانی را سست کرده به دیدگاهی متحرک، موجز یا اشتراکی دامن می‌زند. در کانونی‌شدگی ضعیف، تمام کانون‌های ۱ و گره‌های فضایی زمانی



میزان کانونی‌شدگی

از میان رفته و فقط یک شیء متمرکز شده بر جای باقی می‌ماند (کانون ۲). سرانجام این که، در کانونی‌شدگی صفر، خود شیء متمرکز شده و احتمالاً محدودیت‌های خود حوزه‌ی ادراکی (که به‌همین منظور به‌صورت نقطه چین نشان داده شده است) ناپدید می‌شود.

مباحث پیش‌گفته نشان می‌دهند که در نمودار رسم‌شده در رأس صفحه، سه خاصیت بنیادین برای تمایز چهار نوع کانونی‌شده کفایت می‌کند: حضور یا غیبت کانون ۱، ماهیت حلقه‌ی فضایی ـ زمانی میان کانون ۱ و کانون ۲، حضور یا غیبت کانون ۲. در واقع درک شهودی برای تعیین این که یک متن از متن دیگر کانونی‌شده‌تر است شامل قضاوت‌های قیاسی زیر می‌شود:

متن X از متن Y کانونی‌شده‌تر است اگر:
الف) X یک یا چندکانون ۱ و Y فاقد کانون ۱ باشد (صریح/احاطه کننده در مقابل ضعیف/صفر)؛
ب) X یک کانون ۱، Y دو یا بیشتر از دو کانون ۱ داشته باشد (صریح در مقابل احاطه کننده)؛
ج) جهت‌گیری فضایی ـ زمانی X از Y مشخص‌تر باشد (صریح در مقابل احاطه کننده)؛
د) X یک نقطه‌ی کانونی ۲ و Y فاقد آن باشد (ضعیف در مقابل صفر).

Passage X is more focalized than passage Y if...
(a) X has one more F1's and Y had none (strict/ambient vs. weak/zereo);
(b) X has one F1 and Y has tow or more (strict vs. ambeint);
(c) X's spatio-temporal orientation is more determinate than Y's (strict vs. ambient);
(d) X has an F2, and Y has none (weak vs. zero).

به‌لحاظ عملکردی، در اینجا مراد از کانونی‌شده‌تر این است که شرایط پیش‌گفته منجر به قواعد شناختی رجحان می‌شود که هر دو شرایط کلی و استثنایی را هم دربر می‌گیرد (جکندوف، ۱۹۸). در واقع، آرایش و ارزیابی قواعد پیش‌گفته نظام قاعده‌ی رجحان را بنیان می‌نهند. دو حالت طبیعی، عمومی یا بی‌نقص ــ کانونی‌شدگی صریح و احاطه کننده ــ و دو نوع استثناء ــ کانونی‌شدگی ضعیف و صفر ــ براساس این نظام تعریف می‌شوند.

به‌طور کلی، بدنه‌ی روایت مشحون از کانونی‌شدگی صریح و احاطه کننده است. فرض من این است که کانونی‌شدگی ضعیف در متونی اتفاق می‌افتد که سوای دیدگاه فردی یا شرایط خاص زمانی ـ مکانی، پی‌رفتی از حقایق عریان را به نمایش می‌گذارند. مثال ژنت: آب در صد درجه به جوش می‌آید گرچه روایت نیست، نمونه‌ای مناسب از کانونی‌شدگی ضعیف محسوب می‌شود. در نمونه‌های زیر این مسئله دقیق‌تر بیان شده است:

«جان تخم‌مرغ را خورد و پیتر لیوان شیر را نوشید، سپس هر دو به تئاتر رفتند (پرینس ۷۶، ۱۹۸۲).

«او به جلو و عقب حرکت کرد، از در به پنجره، از پنجره به در، از پنجره به در، از در به پنجره؛ از بخاری

"Joan ate an egg and peter drank a glass of milk, then they went to the theater. (*Prince*, 1982. 76).

Here he moved, to and fro, from the door to window, from the window to the door; from the window to the door, from

به تخت خواب، از تخت خواب به بخاری، از تخت خواب به بخاری، از بخاری به تخت خواب؛ از در به‌بخاری، از بخاری به در، از بخاری به در، از در به بخاری ...
(بکت، وات، صص. ۴-۲۰۳)

the door to the window; from the fire to the bed, from the bed to the fire; from the bed to the fire, from the fire to the bed; from the door to the fire; from the fire to the door, from the door to the fire...
(Beckett, Watt, pp. 203-4)

نمونه‌ی مورد نظر پرینس داستانی است درباره‌ی حقایق مشهود، پیش از آن که جان و پیتر از صافی کانونی‌شدگی عبور کنند. متن بکت به‌طور جامع تمام راه‌های احتمالی برگشت میان چهار شیء را توصیف می‌کند ــ در، بخاری، پنجره و تخت ــ و کاملاً مشخص است که براساس الگوی فضایی غیر پرسپکتیوی ساخت‌بندی شده است.

تصور موردی از موارد ۲ و ۳ که کمتر کانونی شده است (و در زیر می‌آید) امری دشوار است، چراکه متن کانونی‌شده‌ی صفر می‌بایست فاقد پرسپکتیو، فاقد نظم فضایی، فاقد مرکز پیش‌زمینه‌ای توجه برانگیز و فاقد اصل مشخص سازمان‌دهنده باشد. به‌لحاظ تعلیمی، هر چیزی که فاقد این خصوصیات باشد در نظریه‌ی آماری از آن به فرض صفر، یعنی فرض توزیع تصادفی تعبیر می‌کنند. بنابراین مجموعه‌ی تصادفی جملات در مورد ۳ و نظم و آرایش یکنواخت در مورد ۴ (متن بکت) نمونه‌هایی مناسب از کانونی‌شدگی صفر به شمار می‌آیند.

متن ۳:

شبی تاریک و طوفانی بود. ناگهان تیری رها شد. دری به هم خورد. کلفت جیغ کشید. ناگهان قایقی در افق پدیدار شد. در حالی که میلیون‌ها نفر گرسنه بودند پادشاه در ناز و نعمت زندگی می‌کرد. در این هنگام، در مزرعه‌ای کوچک در کانزاس، کودکی رشد می‌کرد.
(شولتز، تو از دیدگان رفته‌ای، چارلی براون)

It was a dark and stormy night. The maid screamed. Sudden- ly a pirate ship appeared on the horizon. While millions of people were starving, the king lived in luxury. Meanwhile, on a small farm in Kansas, a boy was growing up. *(Schulz, You're Out of Sight, Charlie Brown, n.p.)*

متن ۴:

کرک!----------
کرک!------کریک!------
کریک!----کریک!----کریک!----
کرک!
کرک!
کرک!
(بکت، وات، ص. ۳۷-۱۳۵)

Krak!--- -- --
Krek!--- - Krek! - -
Krik!- - Krik! - - Krik! - [...]
Krak!
Krek!
krik!
(Beckett, Watt, pp. 135-37)

اگر به متن شولتز که مجموعه‌ای از جملات تصادفی است، جمله‌ی دیگری اضافه شود، مشخص کردن آن دشوار است. از دیدگاه زبان‌شناختی، متن فاقد انسجام است و حتی می‌توان آن را نامتن به حساب آورد. متن ۴ از بکت برعکس بسیار منسجم است، گرچه ظاهر چنین چیزی را نشان نمی‌دهد. این متن که

متشکل از ۱۶ گروه سه‌خطی است مبین نمایش موسیقیایی مبتنی بر صدای سه قورباغه است. یکی از قورباغه‌ها در فواصل هشت ضربه‌ای صدا می‌زند «کرَک»؛ دیگری در فواصل پنج ضربه‌ای «کِرک»؛ و سومی در فواصل سه ضربه‌ای «کریک». هر سه قورباغه با هم شروع می‌کنند و هم‌نوایی ادامه می‌یابد تا زمانی که سه صدا (بعد از دقیقاً ۱۲۵ ضربه یعنی دو صفحه از متن) به دومین آکورد خود می‌رسند. بنابراین متن بکت به ظرافت ویژگی‌های اصلی کانونی‌شدگی صفر را به نمایش می‌گذارد. این متن فاقد موضوع آگاهی است (یعنی نبود کانون ۱) و همه‌چیز به‌طور مساوی، با اهمیت یا فاقد اهمیت است (یعنی نبود کانون ۲).

به سوی فانوس دریایی

بادبان‌ها بالای سر آنها به هم می‌خورد. آب قهقه می‌زد و به کناره‌های قایق، که بی‌حرکت در زیر آفتاب پینکی می‌زد، سیلی می‌نواخت. گاه و بی‌گاه بادبان‌ها از خرده نسیمی که در آنها بود برمی‌داشتند، موج آنها را می‌آکند و بند می‌آمد. قایق از جا نمی‌جنبید. آقای رمزی وسط قایق نشسته بود. جیمز اندیشید: الان است که از جا در برود. کام هم همین فکر را کرد و به پدرش نگاه کرد که وسط قایق و بین آنها نشسته بود و پاهایش را در هم پیچیده بود. او از عاطل‌ماندن بدش می‌آمد. واقعش هم پس از یکی دو ثانیه وول خوردن، حرف تندی به پسر مکالیستر گفت و او هم پاروها را بیرون آورد و بنای پارو زدن گذاشت. ولی آنها می‌دانستند پدرشان با این چیزها قانع نمی‌شود، الا این که قایق شتاب بگیرد. و همین‌طور چشم به آمدن نسیم می‌دوزد و وول می‌خورد و زیر لب بد و بیراه می‌گوید و مکالیستر و پسرش آن را می‌شنوند و به روی خود نمی‌آورند و هر دوی آنها هم عذاب می‌کشند. به آمدن وادارشان کرده بود. به گردنشان گذاشته بود که بیایند. از خشم خداخدا می‌کردند نسیم نیاید و سر او به سنگ بخورد، چون مجبورشان کرده بود برخلاف میل خود بیایند. (ترجمه‌ی صالح صیفی)

The sails flapped over their heads. The water chuckled and slapped the sides of the boat, which drowsed motionlessly in the sun. Now and then the sails rippled with a little breeze in them, but the ripple ran over them and ceased. The boat made no motion at all. Mr. Ramsay sat in the middle of the boat. He would be impatient in a moment, james thought, and Cam thought, looking at their father, who sat in themiddle of the boat between them (James steered; Cam sat alone in the bow) with his legs tightly curled. He hated hanging about. Sure enough, after fidgeting a second or two, he said something sharp to Macalister's boy, who got out his oars and began to row, but their father, they knew, would never be content until they were flying along. He would keep looking for a breeze, fidgeting, saying things under his breath, which Macalister and Macalister's boy would overhear, and the would both be made horridly uncomfortable. He had made them come. He had forced them to come. In their anger they hoped that the breeze would never rise, that he might be thwarted in every possible way, since he had forced them to come against their wills.

(Woolf, To the Lighthouse, 88-187)

این متن دو آینه‌برگردان دارد ــ جیمز و کام ــ که در دو سوی قایق نشسته‌اند. میان آن دو آقای رمزی، مکالیستر و پسرش نشسته‌اند. اندیشه‌ی جیمز و کام درخصوص این افراد یکی است و از این رو این متن به چارچوب کانونی‌شدگی احاطه کننده نزدیک می‌شود.

پانوشت‌ها

* برگرفته از:
Chatman, Seymour. coming to terms: the Rhetoric of Narrative in Fiction & Film (London: Cornell University Press, 1990) pp. 4-141; in "Narrative: A Reader", by Martin Mcquillan, Rutledge, 2002.

۱. ژنت همچنین کانونی‌شدگی را با واژه‌ی پیشنهادی بروکز و وارن، یعنی تمرکز عمل روایت، مرتبط می‌داند.

۲. من درباره‌ی صحت جاندارانگاری کارگزاران روایی شک دارم (یعنی شک دارم که آنها را همچون مردمان در نظر آورد). در واقع به همین خاطر من از «کارگزار» استفاده می‌کنم.

۳. گرچه بوث در طول کتاب خود دیدگاه و عمل روایت را یک پدیده در نظر می‌گیرد. هنگام بحث راجع به استیون این دو را با هم یکی نمی‌داند.

۴. در فصل ۷ از کتاب ادبیات داستانی روایی ریمون ـ کنان به واژگان عمل روایت اشاره کرده‌ام.

۵. در واقع، موقعیت پیچیده‌تر از این حرف‌هاست. چراکه پیپ راوی، خود چونان کانونی‌گر عمل می‌کند و داستان کوتاهی توسط کودک، تجربه‌اندوز و گاهی توسط راویِ بزرگ‌سال کانونی می‌شود.

۶. بحث من درباره‌ی کانونی‌شدگی درونی و بیرونی به عمد با دسته‌بندی متن از جانب ژنت به متن کانونی‌ناشده، درونی کانونی‌شده و بیرونی کانونی‌شده فرق دارد. متن کانونی‌ناشده‌ی مورد نظر ژنت با کانونی‌شدگی بیرونی مورد نظر من، و متنِ درونیِ کانونی‌شده‌ی او با کانونی‌شدگی درونی من متناظر است. با این حال، متن بیرونی کانونی‌شده‌ی ژنت مبنی بر معیاری دگرگونه است و در طول نوشتار با بحث من درهم آمیخته است. همان‌گونه که بل به‌طور متقاعدکننده‌ای بحث می‌کند، دسته‌بندی ژنت مبتنی بر دو معیار دگرگونه است. در حالی که [در بحث ژنت] تمایز میان متن کانونی‌ناشده و درونی کانونی‌شده‌ی ناظر بر موقعیت مشاهده‌گر (کانونی‌گر) است. تمایز میان متن درونی و بیرونی کانونی‌شده ناظر بر شیء مشاهده شده (کانونی‌شده) است. برداشت استانزل از «درونی» و بیرونی و برداشت آسپنسکی به تعبیر و مراد من نزدیک است.

۷. این تمایز به‌طرزی کارآمد می‌تواند به محور «رخنه به زندگی درونی» که در مبحث شخصیت مورد مداقه قرار گرفته است، ارتباط یابد.

۸. بحث زیر اساساً مبتنی بر نظریات آسپنسکی است، جز این که من اصلاحاتی در آن انجام داده‌ام. چتمن و استانزل نیز دسته‌بندی‌های مشابهی پیشنهاد می‌دهند. آسپنسکی همیشه هم میان عمل روایت و کانونی‌شدگی و میان راوی و مؤلف تمایز قائل نمی‌شود.

۹. آسپنسکی از واژه‌ی پانورامیک، که من آن را از لوبوک ۱۹۸۳ به عاریة گرفته‌ام، استفاده نمی‌کند.

۱۰. وقتی درخصوص کارگزار روایی، این واژه‌ها را به جای فرد حقیقی اعمال می‌کنیم، جنبه‌ی استعاری آنها نباید فراموش شود.

۱۱. آسپنسکی این نمونه را ذیل بحث ذهنیت/ عینیت مطرح می‌کند. با این حال به نظر من ذهنیت بیشتر به وجه عاطفی متعلق است تا به وجه شناختی، و نمونه‌ای که از داستان «احمق» ذکر شد نمونه‌ای است از وجه شناختی تا کانونی‌شدگی عاطفی. آسپنسکی میان این دو تمایزی قائل نمی‌شود و هر دو را ذیل وجه روان‌شناختی قرار می‌دهد.

۱۲. الف) آسپنسکی همچنین به کلام روسی در مقابل کلام فرانسوی در جنگ و صلح اشاره نمی‌کند. ب) آسپنسکی این‌گونه شاخص‌های کلامی را سطح نگارش کانونی‌شدگی (یا به زبان او «دیدگاه») می‌داند. از نظر من اما، عبارت‌پردازی (سیاق کلام) نه یکی از وجوه که راهی برای بیان کانونی‌شدگی است. همچنین من واژه‌ی سطح را به کار نبرده‌ام، چراکه به نظر من این مضمون به‌طرز غلط‌اندازی سلسله‌مراتبی است.

۱۳. از راث گینز بورک که در این نوشته به من یاری رساند، تشکر می‌کنم.

منابع

-- Booth, Wayne C. (1961) The Rhetoric of Fiction. Chicago: University of Chicago Presses.

-- Chatman, Seymour. (1989) Story and Discourse: Narrative structure in Fiction And Film. Ithaca and London: cornell university press.

-- Jahn, Manfred. (2002) Narratology: A guide to the Theory of Narrative.

-- Part 3 of Poems, plays, and prose: A guide to the Theory of Literary Genres. English Department, University of Cologne. Version: 1/7, Date: 28 July 2003;

-- Homepage: http://www.uni-koeln.de/~ame02/

-- (1999b) "More Aspects of Focalization: Refinements and Application". In: Pier, John, ed. *GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université Francois Rabelais de Tours* 21: 85-110. (Recent Trends in Narratological Research: Papers from the Narratology Round Table, ESSE 4- September 1997 -- Debrecen, Hungary).

-- Project introductory page: http//www.uni-koeln.de/~ame02/ ppp.htm

-- McQuillan, Martin (2000), Ed. The Narrative Reader. London, Rutledg.

-- Schlomith, Rimmon-Kenan, Schlomith (1983) Narrative Fiction: contemporary poetics. Routledge. London.

-- Toolan, Michael J. (2001) Narrative: A critical linguistic introduction. Routledge, London.

منابع و مآخذ بیشتر درباره‌ی کانونی‌شدگی (انگلیسی، آلمانی، فرانسه،...)

-- Genette (1980 [1972]: 185-194); Bal (1983: 35-38); Rimmon-Kenan (1983: 71-85); Nünning (1989: 41-60); Vitoux (1982); Cordesse (1988); Toolan (1988: 67-76); Edmiston (1991: Introduction and Appendix); Füger (1993); O'Neill (1994; ch. 4); Herman (1994); Deleyto (1996); Nelles (1997: ch. 3); Jahn (1996; 1999). Focalization concepts have also been put to use in analyses of films (Jost 1989, Deleyto 1996 [1991], Branigan 1992: ch. 4), pictures (Bal 1985: ch. 7; Bal 1990) and comic strips (O'Neill 1994: ch. 4). Controversial issues are discussed in Genette (1988 [1983]: ch. 11-12), Chatman (1986), Bal (1991: ch. 6); Fludernik (1996: 343-347), Jahn (1996, 1999), Toolan (2001).

-- Bal, Mieke (1983 [1977]). "The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative." Style 17.2, 234-269. [Orig. "Narration et focalisation." Essais sur la signification dans quatre romans modernes. paris: Klinksieck, 1977. 21-55.]

-- Bal, Mieke (1985). Narratology. Trans. Christine van Boheemen. Toronto: UP.

-- Banfield, Ann (1982). Unspeakable Sentences: Narration and Representaion in the Language of Fiction. London: Routledge.

-- Banfield, Ann (1987). "Describing the Unobserved: Events Grouped Around an Empty Centre." In Fabb et al, ed. 265-85.

-- Blin, Georges (1954). Stendhal et les problémes du roman. paris: Corti.

-- Brooks, Cleanth, and Robert Penn Warren (1959 [1943]). Understand- ing Fiction, 2nd ed. New York: Appleton.

-- Bühler, Karl (1965 [1934]). Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache. 2nd ed. Stuttgart: G

Fischer.

-- Chatman, Seymour (1978). Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. London: Cornell UP.

-- Chatman, Seymour (1986).

بخش‌هایی از این کتاب به همین قلم ترجمه شده است.

"Characters and Narrators: Filter, Centre, Slant, and Interest-Focus." Poetics Today 7.2, 189-204.

Cohn, Dorrit (1978). Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton: Princeton UP.

Cohn, Dorrit (1981). "The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel's Theorie des Erzählens." poetics Today 2.2, 157-82.

Cohn, Dorrit (1990). "Signposts of Fictionality: A Narratological perspective." Poetics Today 11.4, 775-804.

Cordesse, Gérard (1988). "Narration et focalisation." Poétique 76, 487-98.

Landa. London: Longman.

Delayto, Celestino (1996 [1991]). "Focalisation in Film Narrative." Narratology: An Introduction. Ed. Susana Onega and José Angel Garcia Landa. London: Longman.

Edmiston, William F. (1991). Hindsight and Insight. University Park: Pennsylvania UP.

Ehrlich, Susan 1990. Point of View: A Linguistic Analysis of Literary Style. London: Routledge.

Fabb, Nigel et al, eds. (1987). The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature. New York: Methuen.

Fauconnier, Gilles (1990). "Domains and Connection." Cognitive Linguistics 1, 151-174.

Fehr, Bernhard (1938). "Substitutionary Narration and Description: A Chapter in Stylistics." English Studies 20, 107-97.

Fludernik, Monika (1993). The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness. London: Routledge.

Fludernik, Monika (1996a). Towards a `Natural´ Narratology. London: Routledge.

Fludernik, Monika (1996b). "Linguistics and Literature: prospects and Horizons in the Study of prose." Journal of Pragmatics 26, 583-611.

Foltinek, Herbert, Wolfgang Riehle, Waldemar Zacharasiewicz, eds. (1993). Tales and "Their telling difference". Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift Franz k. Stanzel. Heidelberg: Winter.

Füger, Wilhelm (1993). "Stimmbrüche: Varianten und Speilräume narrativer Fokalisation." In Foltinek et al. 43-60.

Galbraith, Mary (1995). "Deictic Shift Theory and the poetics of Involvement in Narrative." In Duchan et al. 19-59.

Genette, Gérard (1980 [1972]). Narrative Discourse. Trans. Jane E. Lewin. Oxford: Blackwell.

Genette, Gérard (1988 [1983]). Narrative Discourse Revisited. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP.

Genette, Gérard (1993 [1991]). "Acts of Fiction." In Fiction and Diction. Trans. Catherine Porter. Ithaca: Cormell UP, 30-53.

Hamburger, Käte (1977 [1957]). Die Logik der Dichtung. Stuttgart: Klett.

Herman, David (1994). "Hypothetical Focalization." Narrative 2.3, 230-53.

Hernadi, paul (1972). "Dual Perspective: Free Indirect Discourse and Related Techniques." Comparative Literature 24, 32-43.

Hough, Graham (1970). "Narrative and Dialogue in Jane Austen." Critical Quarterly 12, 201-29.

Ibsch, Elrud (1990). "The Cognitive Turn in Narratology." Poetics Today 11, 411-18.

Iser, Wolfgang (1971). "The Reading Process: A Phenomenological Approach." New Literary History 3.2, 279-99.

Iser, Wolfgang (1979). Der Akt des Lesens. München: Fink.

Jackendoff, Ray (1983). Semantics and Cognition. London: MIT, 1990.

Jackendoff, Ray (1987). Consciousness and the Computational Mind. London: MIT.

Jahn, Manfred (1996). "Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept." Style 30.2, 241-67.

Jahn, Manfred (1997). "Frames, Preferences, and the Reading of Third-person Narratives: Towards a Cognitive Narratology." Poetics Today 18.4, 441-68.

Jost, Francois (1989). L'oeil-Caméra. Entre film et roman. 2nd ed. Lyon: Presses Universitaires.

Kablitz, Andreas (1988). "Erzählperspektive -- Point of View -- Focalisation." Zeitschrift für Romanische Sprache und Literatur 98, 237-55.

Lintvelt, Jaap (1981). Essai de typlogie narrative: Le piont de vue. Paris: Corti.

Lethcoe, Ronald James (1969). Narrated Speech and Consciousness. Diss. U of Wisconsin.

Minsky, marvin (1979 [1975]). "A Framework for Representing Knowledge." In Frame Conceptions and text understanding ed. Dieter Metzing. Berlin: de Gruyter. 1-25.

Neisser, Ulric (1967). Cognitive Psychology. New York: Meredith.

Nelles. William (1992). "Getting Focalization into Focus." Poetics Today 11.2, 365-82.

Nieragden, Göran (1996). Who sees when `I´ speak?: Neuvorschläge zur Relation von homodiegetischer Erzählung und Fokalisierung mit einer Beispielanalyse von Ian McEwans The Child in Time." Literatur in Wissenschaft und Unterricht 29.3, 207-23.

Nünning, Ansgar (1989). Grundzüge eines Kommunikations theoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung: Die Funktion der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots. Trier: WVT.

Ohmann, Richard (1971). "Speech Acts and the Definition of Literature." Philosophy and Rhetoric 4.1, 1-19.

O'Neill, Patrick (1994). Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory. Toronto: U of Toronto p.

Pascal, Ray (1977). The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functioning in the 19th Century European Novel. Manchester: Manchester Up.

Pouillon, Jean, (1946). Temps et roman. paris: Gallimard.

prince, Gerald (1980). Review of Narrative Descourse, by Gérard Genette. Comparative Literature 32.1, 413-17.

prince, Gerald (1982). Narratology: The Form and Functioning of Narrative. Berlin: Mouton.

Rimmon-Kenan, Shlomith (1983). Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London: Methuen.

این کتاب به همین قلم ترجمه شده است.

Ronen, Ruth (1994). Possible Worlds in Literary Theory. Cambridge: Cambridge UP.

Ryan, Marie-Laure (1987). "On the Window Structure of Narrative Discourse." Semiotica 64.1/2, 59-81.

Ryan, Marie-Laure (1991). Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory. bloomington: Indiana UP.

Stanzel, Franz K. (1984 [1979]). A Theory of Narrative. Trans. Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge UP.

Todorov, Tzvetan (1966). "Les catégories du récit littéraire." Communications 8, 125-51.

Toolan, Michael J. (1988). Narrative: A Criticial Linguistic Introduction. London: Routledge.

این کتاب به همین قلم ترجمه شده است.

Vitoux, Pierre (1982). "Le jeu de la focalisation." Poétique 51, 359-68.

Werlich, Egon (1976). A Text Grammar of English. Heidelberg: Quelle.

Wiebe, Janyce M. (1995). "References in Narrative Texts." In Duchan et al. 263-86.

Wolf, Werner (1993). Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Tübingen: Niemeyer.

Zubin, David A. and Lynne E. Hewitt (1995). "The Deictic Center: A Theory of Deixis in Narrative." In Duchan et al, 129-55.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی