Literature Research Quarterly
Vol. 13, No. 1,
Summer 2025
pp. 71-114
Original Article

Focalization Analysis in the Screenplay *The Fateful Day* by Bahram Beyzaie and the Film by Shahram Asad

Zahra Hayati*

Associate Professor, Institute of Humanities and Cultural Studies

Received date: 10.07.2025 Accepted date: 31.08.2025

Research Objective and Problem

The research seeks to answer the question of how the two media of writing and cinema represent the narrative of the event of Ashura through "focalization" or point of view. In other words, the article attempts to show what effect the difference in "focal point," meaning the narrator's position and the audience's level of access to the characters' awareness, has on the theme, emotional, and ideological perception of the work.

In Beyzai's screenplay, the narrative focus is mostly internal and subjective; however, in Asadi's film, due to the use of imagery, mise-en-scène, lighting, and visual symbols, the focus has shifted from the level of speech to the visual level. The result is that the screenplay tends towards conceptual analysis, whereas the film emphasizes the audience's sensory and emotional experience.

Theoretical Framework and Foundations of Narratology

---

*Corresponding Author's E-mail: Email: Hayati.zahra@gmail.com

This article, titled "Analysis of Focalization in the Screenplay and Film of *(The Day of the Event)*" by Shahram Asadi and Bahram Beyzai, is an analytical-descriptive research that, relying on Gérard Genette's narratology theory and Michael Toolan's perspective, compares Beyzai's screenplay and Asadi's cinematic adaptation.

The research proceeds by reviewing the views of narrative structuralists – from Aristotle to Propp and Gérard Genette. Genette enumerates six narrative processes (time, mood, voice, mimesis and diegesis, focalization, and framing) and considers "focalization" a tool for regulating the flow of information.

Focalization is divided into two types: external and internal:

External: Narration from a viewpoint outside the characters' minds (describing behavior and appearance).

· Internal: Narration from within the characters' minds, displaying their thoughts and feelings.

. Michael Toolan and Rimmon-Kenan enumerate three dimensions for focalization: perceptual, psychological, and ideological. Especially in the analysis of religious works, the ideological aspect (the value system of the text) is prominent.

Summary of the Narrative and Story Structure

"*The Day of the Event*" narrates the conversion to Islam of Shibli, a recent Christian convert to Islam, who on his wedding night hears a call: "Is there anyone to help Hussain ibn Ali?" This call begins a mystical journey from doubt to the discovery of truth. On the path from Kufa to Karbala, Shibli encounters characters and situations, each representing a stage of awareness and faith.

The article divides the narrative chain into 25 "sub-plots"; from the opening scene in the bathhouse and Zayd's house to the final encounter with the ruins of Karbala and seeing the "truth upon the spear." This sequence is based on a movement from an internal, confined space (the house and dialogues) to an external, open space (the desert and battle scenes); a journey from doubt to certainty.

Analysis of Focalization in the Screenplay

In Beyzai's screenplay, the focalization is predominantly internal and epistemological. The dialogues are lengthy, and Shibli's mind is the main field of narration. The three major axes of focalization are:

1. Historical Focalization: Recounting the events of Ashura through the words of characters and implicit narrators.

2. Ideological Focalization: The contrast between true faith and apparent faith; self-righteous Muslims versus the faithful Christian convert.

3. Psychological Focalization: Shibli's doubt, questioning, and internal transformation.

The screenplay, through dialogue, represents the conflict between appearance and inner reality. Locations (Zayd's house, the square, the desert) have symbolic functions: the house represents the realm of appearance and society; the desert represents the realm of solitude and truth. In Beyzai's work, the "desert" is the center of internal quest, and the language of the text is poetic and philosophical.

Analysis of Focalization in Shahram Asadi's Film

In the cinematic version, the axis of narration has shifted from speech to image. The desert,light, and silence are the primary tools for conveying meaning. Focalization is mostly external and sensory;Shibli is seen through the viewer's eyes.

Symbols such as the path,the desert, the star of Gemini, and water have visual functions and intensify the emotional experience of loneliness, bewilderment, and thirst for truth.

In the mise-en-scène, the use of long shots, the contrast of light and shadow, and prolonged silence depict Shibli's mystical experience. The film reflects doubt through the actor's face and movements instead of dialogue, thus transferring the "focal point" from language to image.

Comparison of the Two Media and Ideological Function

The comparative analysis shows:

· In the Screenplay: Thought and ideology are central; Shibli represents

humanity's search for truth, and dialogues are the grounds for presenting philosophical concepts of Islam and faith.

· In the Film: Sensory and visual experience is important; the audience sees and feels more than they hear.

Consequently, the screenplay is a "conceptual analysis of the event," while the film is an "intuitive experience of the event."

From the perspective of ideological focalization, both works are based on three central contrasts:

1. Muslim / New Muslim (Apparent faith versus true faith)
2. Appearance / Inner Reality (Shari'a versus Truth)
3. Love / Intellect (Raheleh and Shibli as representations of mysticism and divine love).

In both media, Hussain (AS) is at the center of truth; but in the screenplay, he is more of a spiritual symbol, and in the film, he is the tangible embodiment of the "Light of Truth."

Spatial and Visual Functions

The desert is the most important visual and narrative element in both texts:

· In the screenplay, it symbolizes "bewilderment and search."

· In the film, it is the realm of mystical solitude and the contrast between light and darkness.

Zayd's house (a closed, social space) versus the desert (an open, individual space) reinforces the structural contrast between appearance and inner reality.

Visual signs such as water, fire, light, the path, the spear, and the horse each carry specific religious and mystical concepts that are more prominent in the film.

Final Research Results

The comparative analysis shows:

· In the screenplay, internal focalization is dominant, and the audience's awareness is shaped through Shibli's mind.

· In the film, external and visual focalization takes its place, and the audience

approaches truth through sensation and image.

· The screenplay relies on dialogue and thought; the film relies on sensation and symbol.

· The audience's emotional experience is more pronounced in the film, and the ideological understanding is deeper in the screenplay.

In summary, the article concludes that Asadi's film, using the possibilities of cinema, has been able to elevate Beyzai's narrative from the level of thought to the level of sensory perception and mystical experience, although it has moved away from the philosophical complexity of the text.

Summary

The research "Analysis of Focalization in the Screenplay and Film of '*The Day of the Event*'" is a precise example of comparative studies between literature and cinema. This study shows how a change in point of view (focalization) transforms the audience's understanding of the "Truth of Ashura":

· In the screenplay, truth is discovered through reflection and dialogue.

· In the film, it is discovered through observation and feeling.

Thus, both works present two complementary faces of a single worldview: moving from the externals of religion to the inner reality of faith, and from historical narrative to the mystical experience of Hussaini truth.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دوره ۱۳، شماره ۲، تابستان ۱٤۰٤
صص ۷۱-۱۱٤
مقاله پژوهشی

تحلیل کانونی‌سازی در فیلمنامه *روز واقعه* نوشته بهرام بیضایی و فیلمِ شهرام اسدی

زهرا حیاتی *

دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

تاریخ ارسال: ۱۴۰۴/۰۴/۱۹ تاریخ پذیرش۱۴۰۴/۰۶/۰۹

چکیده

این پژوهش با رویکرد روایت‌شناسی ژرار ژنت در مبحث کانونی‌سازی و نظریهٔ مکمل مایکل تولان دربارهٔ وجوه سه‌گانهٔ کانونی‌سازی به مقایسهٔ فیلمنامهٔ *روز واقعه* نوشتهٔ بهرام بیضایی و فیلم اقتباسی شهرام اسدی می‌پردازد. مسألهٔ اصلی تحقیق این است که دو رسانهٔ نوشتاری و سینمایی چگونه از طریق کانونی‌سازی داستان را روایت کرده‌اند. روش تحقیق، توصیفی ـ تحلیلی است و داده‌ها از بررسی صحنه‌ها و گفت‌وگوهای اصلی دو متن استخراج شده است. نتایج نشان می‌دهد در فیلمنامه *روز واقعه*، کانونی‌سازی بیشتر بر پایهٔ گفت‌وگوهای پرسش‌محور، جابه‌جایی مداوم میان کانونی‌سازی بیرونی و درونی، و ارجاعات مکرر به پیش‌واقعه‌ها شکل گرفته است. این شیوه، شخصیت شبلی را در مسیر تردید تا کشف حقیقت در مرکز توجه قرار می‌دهد. در مقابل، فیلم «روز واقعه» با بهره‌گیری از زبان تصویر، نمادهای بصری (مانند بیابان و راه‌های بی‌انتها) و میزانسن‌های آیینی، کانونی‌سازی را از سطح گفتار به سطح دیداری منتقل کرده است. بدین ترتیب، فیلم بر تنهایی و سرگشتگی شبلی تأکید بیشتری دارد و تجربهٔ عاطفی و حسی مخاطب را پررنگ‌تر می‌سازد. در مجموع، مقایسهٔ دو رسانه نشان می‌دهد که فیلمنامه بیش از هر چیز به تحلیل مفهومی و ایدئولوژیک واقعه متکی است؛ در حالی که فیلم با استفاده از امکانات سینما، کانونی‌سازی

نویسنده مسئول: * E-mail: Hayati.zahra@gmail.com

را به عرصهٔ ادراک حسی و تجربهٔ بصری می‌کشاند و بدین‌گونه، تأثیر عاطفی و دراماتیک روایت را به‌واسطهٔ درهم‌تنیدگی بیشترِ کانونی‌سازی بیرونی و درونی، افزایش می‌دهد.

واژگان کلیدی: کانونی‌سازی، روز واقعه، بیضایی، اسدی.

مقدمه و بیان مسئله

روز واقعه، روایتی در قالب فیلمنامه و پس از آن، فیلم است که بر روایتِ تاریخیِ واقعهٔ عاشورا بنا شده و ارزیابی این رویداد را از دیدگاه راوی، شخصیت اصلی و شخصیت‌های فرعی کانونی می‌کند. شخصیت اصلی، شبلی (در فیلم، عبدالله)، نصرانیِ تازه‌مسلمانی است که به‌واسطهٔ معشوقش، راحله، با پیشوای او، حسینِ علی(ع)، آشنا شده و مراسم عقد و عروسی ایشان با واقعهٔ کربلا همزمان شده است. شبلی که اسلامِ تازه دارد، می‌خواهد به یقین برسد. او در پی ازدواج با راحله و گفتن کلمات (شهادتین)، سفری را به‌سوی حقیقت آغاز می‌کند و از خانهٔ زید راهی کوفه می‌شود و به کربلا می‌رسد. در این سفر گفت‌وگوهای بسیاری در کانون دید مخاطب قرار می‌گیرد و در دل این گفت‌وگوها، اطلاعات تاریخی، تفکر و جهان‌بینی، یا احساس و عاطفه‌ای نسبت به ماجرای عاشورا کانونی می‌شود. هیچ پی‌رفتی جز پی‌رفتِ مبارزهٔ شبلی با حرامیان، از گفت‌وگو خالی نیست. بخشی از این گفت‌وگوها دربارهٔ ماجراهای تاریخی مانند سفر حسین به کوفه، یا کشته شدن او در کربلا است که به‌وضوح اقتباس از یک گزارش تاریخی است. آنچه هست، خالق اثر، ماجرایی تاریخی را از دیدگاهی خاص روایت می‌کند و این دیدگاه را راوی و شخصیت‌ها در کانون دید قرار می‌دهند. مسألهٔ پژوهش این است که شیوهٔ کانونی‌سازی در فیلم/ فیلمنامهٔ *روز واقعه* چگونه است؟ و این شیوه چگونه درونمایهٔ اثر را پردازش می‌کند؟

ادبیات نظری

مکتب ادبیات تطبیقی فرانسه تا اواسط سده بیستم تنها مکتب رایج در جهان بود و به تصریح زرین‌کوب، شیوه و روش علمی مشخص و معینی نداشت. (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۱۸۱) اما در مکتب

امریکاییِ ادبیات تطبیقی، دامنهٔ مقایسه متون ادبی بسیار گسترده‌تر شد. هنری رماک، مقایسهٔ ادبیات و دیگر حوزه‌های هنر و دانش را نیز کاربرد ادبیات تطبیقی می‌داند. (رماک، ۱۳۹۱: ۵۰-۵۶) شاخه‌های گوناگون دیگری که مشمول پژوهش‌های ادبیات تطبیقی هستند، این موارد است: «مطالعه شباهت‌ها و تفاوت‌های ادبی و فرهنگی‌ای که از مرزهای زبانی، جغرافیایی یا بین‌رشته‌ای فراترند؛ مقایسه ادبیات با هنرهای مختلف و علوم و معارف اسلامی؛ و غیره.» (نظری منظم، ۱۳۸۹: ۲۳۳) با وجود کثرت تعریف‌ها، تطبیق‌گران در یک نکته باهم توافق دارند: «ادبیات تطبیقی، بین زبانی، بین فرهنگی و بین‌رشته‌ای است. عصارهٔ ادبیات تطبیقی در همین پیشوند "بین" یعنی تعامل با دیگری نهفته است؛ حال این دیگری، ادبیات کشوری دیگر یا علوم و هنر دیگری باشد.» (انوشیروانی، ۱۴۰۲: ۴) پژوهشگران بر ضرورت روشمندی و اتکای این مطالعات به نظریه‌ها و رویکردهای نقد نیز تأکید می‌کنند: «انجام یک پژوهش میان‌رشته‌ای نظام‌مند در ادبیات تطبیقی مستلزم یافتن روش‌های منطقی و کارآمد در بهره‌گیری از توان علمی و تحقیقاتی سایر دانش‌ها و حوزه‌های علمی به‌عنوان پیش‌نیازها، ضرورت‌ها و مکمل‌ها در حل دغدغه‌های پژوهش‌های ادبی است.» (علوی‌زاده، ۱۴۰۰: ۲۰۳)

بنا به این تعریف، مقایسهٔ فیلمنامه و فیلم می‌تواند با رویکردی مانند روایت‌شناسی صورت پذیرد که متن روایی را به نوشتار محدود نمی‌کند. دیرینه‌شناسی روایت و روایت‌شناسی[۲] سه دورهٔ کلی را نشان می‌دهد. دورهٔ اول: آرای فلسفی اندیشمندان باستان؛ دورهٔ دوم: مفهوم‌پردازی نویسندگانِ نظریه‌شناس از اواخر قرن نوزدهم تا پایان۱۹۶۰؛ دورهٔ سوم: نظریه‌پردازی‌های ساختارگرایانه و پساساختارگرایانه.

در این ادوار سه‌گانه، ارسطو، پراپ و ژنت، تأثیرگذارترین نظریه‌ها را ارائه داده‌اند. ارسطو نخستین کس بود که با بررسی مجموعه‌ای از داستان‌ها، وجوه مشترک آن‌ها را کشف کرد. او با تأکید بر دو عنصر بنیادین شخصیت و کنش به این دریافت رسید که در همهٔ تراژدی‌ها یک پیرنگ تکرارشونده از کنش شخصیت به‌دست‌می‌آید و به همین‌سبب، روایت‌شناسی ارسطو با

2 .Narratology

«محتوا» مرتبط است. پراپ که از شکل‌گرایان روس سربرآورد، بررسی «شکل»ها را پایه‌گذاری کرد و با پژوهش دربارهٔ قصه‌های عامیانهٔ روسی، توانست ساختار و موقعیت‌های تکرارشونده را بیرون آورد. ژنت به «شیوه»های روایت شدن داستان‌ها پرداخت و تمرکز خود را به‌جای داستان بر چگونه گفته‌شدن داستان گذاشت که در شش فرایند خلاصه می‌شود: محاکات و نقل؛ کانونی‌شدگی؛ صدای روایت؛ زمان روایی؛ قاب‌بندی روایت؛ و وجه روایت. (بری، ۱۴۰۰: ۲۲-۳۴) از میان شش فرایند گفته‌شده، پژوهشِ پیشِ رو به واکاوی کانونی‌شدگی در مطالعهٔ موردی می‌پردازد.

الگوی روایت‌شناسی ژنت یکی از پرکاربردترین رویکردها در این حوزه است. او داستان روایی را به سه سطح داستان[۳]، گفتمان/روایت[۴] و روایت‌گری[۵] تقسیم می‌کند. گفتمان، بیان شفاهی یا مکتوب رخدادها و به زبان ساده، چیزی است که می‌خوانیم و به آن دسترسی داریم و به آن متن روایی نیز گفته می‌شود. در متن روایی، محتوای داستان از صافی صداها و نظرگاه‌های روایی می‌گذرد. داستان، شامل رخدادها و کشمکش‌هایی است که به ترتیب زمان چیده شده‌اند و به خلاصهٔ کنش‌ها شباهت دارد. روایتگری، به چگونگی نوشتن و انتقال متن اشاره دارد. (لوته، ۱۳۸۸: ۱۲-۱۳)

الگوی روایت‌شناختیِ ژنت دارای سه مقوله است: «صدای روایت»، «زمان روایت» و «منظر روایت». دو مقولهٔ «صدای روایت» و «منظر روایت» بر این فرض بنا شده است که زاویه‌دید با نقطهٔ دید (دیدگاه) تفاوت دارد. معمولاً کسی هست که سخن می‌گوید و رخداد را روایت می‌کند؛ اما او الزاماً دیدگاه خود را بیان نمی‌کند؛ بنابراین دو پرسش اساسی وجود دارد: «چه کسی می‌گوید؟» و «چه کسی می‌بیند؟» گاه، راوی به سبب فاصله‌ای که از فضا و اشخاص داستان دارد، چیزی می‌گوید که درواقع خود آن را ندیده است؛ این‌جاست که میان راوی و زاویه‌دید، باید

3. Story / Fabula
4. Narrative / Sjuzhet
5. Narration

تمایز قائل شد. ژنت این زاویه‌دید را تحت عنوان کانونی‌سازی[۶] یا ابزار انتخاب و محدودیت‌سازی اطلاعاتِ روایی رخدادها و موقعیت‌ها از نقطهٔ دیدِ یک یا چند شخص بیان می‌کند. زاویه‌دید از آنِ راوی است؛ اما کانونی‌سازی به شخصیت‌های داستان و جهان‌بینی و نگرشِ آن‌ها مربوط است. مطالعهٔ نقطه‌دید زوایای مختلفی از شیوه‌های کانونی‌سازی را پیش چشم نظریه‌پردازان آورده و اصطلاحات پردامنه‌ای را وضع کرده است. برای مثال کانونی‌سازی دو سویهٔ فاعل و مفعول دارد و با کانونی‌ساز[۷] و کانونی‌شده[۸] مواجهیم؛ «کانونی‌ساز، کارگزاری است که با ادراک خود به ارائه داستان سویه و جهت می‌دهد و کانونی‌شده، چیزی است که کانونی‌گر مشاهده‌اش می‌کند.» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۲) همچنین کانونی‌ساز می‌تواند به کانونی‌شده از بیرون یا درون نگاه کند؛ و این‌جا دو اصطلاح کانونی‌سازی بیرونی[۹] و کانونی‌سازی درونی[۱۰] شکل می‌گیرد. «کانونی‌سازی بیرونی شکلی از کانونی‌سازی است که شخصیت اصلی داستان را از منظری بیرونی می‌بینیم (گفته‌ها و رفتارهایش روایت می‌شوند، همچنین ظاهرش توصیف می‌شود)، بی آنکه از ادراک‌های او (افکار، احساسات و برداشت‌های درونی او) مطلع شویم.» (پاینده، ۱۳۹۷: ۲۲۱) دربرابر، کانونی‌سازی درونی شکلی از کانونی‌سازی است که درونیات شخصیت را در کانون دید مخاطب قرار می‌دهد.

روایت‌شناسان به تدریج به اصلاح یا تکمیل مقوله‌های ژنت پرداختند؛ برای مثال تأکید ژنت بر جنبه‌های بصری، مورد پرسش بود و او خود، این نقد را پذیرفت و به‌جای جنبه‌های بصری، جنبه‌های ادراکی را جایگزین کرد. «به اعتقاد بسیاری از روایت‌شناسان، قاعده‌ای با دایرهٔ شمول گسترده‌تر را نیاز داریم. به‌ویژه شلامیت ریمون- کنان استدلال کرده است که "جنبهٔ ادراکیِ کانونی‌سازی" را باید از دو جهت دیگر تکمیل کرد: یکی از حیث روان‌شناسانه (با ملحوظ دانستن احساسات در شناخت)، و دیگری از حیث ایدئولوژیک.» (یان، ۱۴۰۰: ۱۴۱) ریمون-کنان با تأثیر

6. Focalization
7. Focalizer
8. Focalized
9. External focalization
10. Internal focalization

از آسپنس، نوعی رده شناسی از جنبه‌های کانون‌سازی[11]، به دست می‌دهد: جنبهٔ ادراکی[12]، روان‌شناختی[13] و ایدئولوژیک[14]. (تولان، ۱۳۸۳: ۱۱۲-۱۱۳) آنچه کانونی‌ساز می‌بیند، می‌شنود و در کل حس می‌کند، جنبهٔ ادراکی است؛ افکار و احساسات شخصیت کانونی‌ساز، جنبهٔ روانی است؛ و جهان‌بینی یا نظامی ارزشی‌ای که شخصیت کانونی‌ساز آن را کانونی می‌کند، جنبهٔ ایدئولوژیک است. برای این سه‌گانه مفهومی از اصطلاح «جهت‌گیری» هم استفاده شده است؛ چنانکه «اصطلاح پیشنهادی تولان برای مفهوم کانونی‌سازی اصطلاح «جهت‌گیری» است.

جنبهٔ ادراکی کانونی‌ساز، زمانی-مکانی است. کانونی‌ساز ممکن است از دیدی محدود ماجرا را روایت کند یا از منظری وسیع یا هم‌زمان چندصحنه را پیش چشم آورد. بُعد مکانی چشم‌انداز را با موقعیت دید در هنرهای بصری مقایسه کرده‌اند (فالر، ۱۳۹۵: ۲۲۰) و این سطح را به آسانی می‌توان از ساختارهای زبانی ادراک کرد. زمان نیز در کانونی‌شدگی تأثیر دارد و اگر دلاتمند باشد، با هرگونه تغییرِ آن، درونمایه نیز تغییر می‌کند. (پاینده، ۱۳۹۷: ۲۷۹)

جنبهٔ ایدئولوژیک کانونی‌سازی به باورها و گرایش‌ها می‌پردازد؛ یعنی جهان از منظر کدام مفهوم دیده می‌شود که رویدادها و شخصیت‌های داستان براساس آن ارزشیابی می‌شوند. از این وجه به «هنجارهای متن» تعبیر می‌کنند، که به «نظام همگانی نگرش اعتقادی به جهان» اشاره دارد و رخدادها و اشخاص داستان را بر اساس آن ارزیابی می‌کنند. دیدگاه غالب یعنی دیدگاه راوی-کانونی‌گر، هنجارهای متن را ارائه می‌دهد و دیگر جهان‌بینی‌های موجود در متن را همین «موقعیت» برتر ارزیابی می‌کند. وجه روان‌شناختی و وجه ایدئولوژیک کانونی‌سازی در بسیاری جاها با همدیگر همپوشی دارند.

در این مقاله، معناداری کانونی‌سازی بیرونی و کانونی‌سازی درونی با وجوه ادراکی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک در فیلمنامه/ فیلم «روز واقعه» بررسی می‌شود.

---

11. facets of focalization
12. perceptual
13. psychological
14. ideological

پیشینهٔ پژوهش

الف. تحقیقات بین‌رسانه‌ای با رویکردهای نقد ادبی

تحقیقات بین‌رسانه‌ای با تکیه بر رویکردهای نقد ادبی، چند نمونه در دهه گذشته داشته است. نویسندگان مقالهٔ «نگرشی بر رابطهٔ ادبیات و سینما با رویکرد به نظریه‌های فیلم و ادبیات»، تصریح کرده‌اند که «[...] مطالعه و تحلیل هدفمند نظریه‌های ادبیات و سینما تأثیر عمیق و روشنگرانه‌ای بر شناخت مؤلفه‌های اشتراکی در پیوند ادبیات و سینما دارد». (قبادی‌کیا و سام‌خانیانی، ۱۳۹۴: ۱۳)

در سال۱۳۹۶ دو مقاله به تحلیل فیلم اقتباسی «خاک» اثر مسعود کیمیای با نظریهٔ ژنت پرداخته‌اند؛ یکی از منظر گفتمان روایی و دیگری از دیدگاه فزون متنیت ژنت. نویسندگان مقاله «بررسی برگردان سینمایی داستان اوسنهٔ باباسبحان بر مبنای نظریهٔ فزون‌متنیت ژرار ژنت» با استناد به نظریه لیندا هاچن، اقتباس سینما از ادبیات را یک امر بینامتنی می‌دانند که نقد تطبیقی آن با نظریه‌های روایت‌شناسی امکان‌پذیر است. (ظریفیان و دیگران، ۱۳۹۶: ۵۴) مقاله نشان می‌دهد چگونه فیلم «خاک» از منابع ادبی و سینمایی پیش از خود الهام گرفته اما با خلاقیت خود روایت جدیدی از آن را خلق کرده است.

نویسندگان «تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی؛ مطالعه موردی: فیلم "خاک" و داستان *اوسنهٔ باباسبحان*» با استفاده از نظریهٔ زمان روایی ژنت به مقایسه عنصر زمان در دو گفتمان ادبی و سینمایی پرداخته و به این نتیجه دست یافته‌اند که فیلم «خاک» با وجود وفاداری نسبی به ترتیب رویدادهای داستان، در بسامد و دیرشِ رویدادها تغییراتی دارد که بر ضرباهنگ روایت و درک مخاطب تأثیرگذار است. (حیاتی و دیگران، ۱۳۹۶: ۸۴) نظریهٔ مذکور در تحلیل فیلم اقتباسی «شوهر آهوخانم» نیز به کار رفته و نویسندگان استدلال کرده‌اند که فیلم تاحد زیادی به ترتیب رویدادهای کتاب وفادار است؛ اما بسامد دیرش رویدادها در فیلم تغییر کرده و ضرباهنگ روایت را پرشتاب ساخته و با این تغییر پیرنگِ متناسب با درونمایه مخدوش شده است. (حیاتی و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۳۴)

نمونهٔ دیگر، مقالهٔ «تحلیل تقابل‌های بنیادین متن در گفتمان ادبی و سینمایی؛ مطالعه موردی: داستان *آشغالدونی* و فیلمِ اقتباسیِ "دایره مینا" » است که با استفاده از نظریهٔ ساختگرایی فردینان دوسوسور و روش تحلیل تقابل‌ها نشان داده است. تقابل‌های مضمونی داستان در هر دو رسانه وجود دارد؛ اما در فیلم با زبان بصری و عناصر سبکی بازآفرینی شده است. (حیاتی، ۱۳۹۷: ۱۰۴)

نویسندگان مقالهٔ «تحلیل فرایند اقتباس در فیلم پری داریوش با رویکرد روایت‌شناسیِ کنشی گرماسی» تلاش می‌کنند نشان دهند روایت‌شناسیِ کنشی ابزاری کارآمد در مطالعات اقتباسی است و به مخاطب کمک می‌کند چگونگی تبدیل متن ادبی به متن سینمایی را فهم کند. (رادنیا و دیگران، ۱۴۰۰: ۳۶-۴۶)

ب. تحقیقات بین رسانه‌ای با نظریه کانونی‌سازی ژنت

در پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی کاربست رویکرد روایت‌شناسی ساختگرا و الگوی ژنت برای نقد متون ادبی بسیار و پرشمار است. این پژوهش‌ها یا به طور مستقل به بررسی کانونی‌سازی در متن پرداخته‌اند یا الگوی ژنت را در تحلیل متن به‌کارگرفته‌اند که کانونی‌سازی یکی از سازه‌های آن است؛ اما در پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبیات و سینما، تنها یک مقالهٔ کوتاه به قلم مرجان حسنی راد در مجله گلستان و با عنوان «سینما: کانونی‌سازی دربرابر روایت‌گری/ بررسی تطبیقی کانونی‌سازی در رمان» نوشته شده است. این مقاله رمان *خانم دالووی* اثر ویرجینیاوولف و فیلم اقتباسی «ساعت‌ها» را بررسی کرده که براساس رمانی از مایکل کانینگهام و با الهام از زندگی ویرجینیا وولف و رمان خانم دالووی نوشته شده است. نمونه‌ای از تحلیل‌های این مقاله گزارهٔ زیر است: «در اقتباس سینمایی «ساعت‌ها»، کانونی‌سازی بیرونی به‌وفور دیده می‌شود؛ اما صحنه‌های بسیاری هم وجود دارند که در آن‌ها دوربین با استفاده از نماهای نقطه‌نظر جای چشم‌های بازیگر را می‌گیرد و ازطریق کانونی‌سازی درونی با احساسات و افکار شخصیت‌های داستان آشنا می‌شویم. نمای نقطه‌نظر نمایی است که صحنه را از دریچه دید و چشم یکی از شخصیت‌های فیلم نشان می‌دهد.» (حسنی‌زاده، ۱۳۸۷: ۴۵)

تحلیل کانونی‌سازی در فیلم/فیلمنامهٔ *روز واقعه*

پیرفت‌های *روز واقعه*

پی‌رفت روایی[۱۵] به‌معنای یک واحد بنیادین برای تحلیل ساختاری روایت است که به توالی رخدادهای به‌هم‌پیوسته در یک روایت اشاره دارد. پی‌رفت، زنجیره‌ای از کنش‌ها، حوادث یا تغییرات وضعیتی است که در یک ساختار علی و معلولی در پیشبرد داستان نقش دارند. ویژگی‌های پی‌رفت روایی شامل: پیوند علی یا منطقی؛ هدفمندی در روایت (حرکت داستان به یک وضعیت جدید)؛ کنش‌محوری؛ تداوم زمانی یا علی؛ و قابلیت تجزیه و تحلیل است. پی‌رفت‌ها را می‌توان براساس نظریه‌های مختلف استخراج کرد و در رویکرد ژرار ژنت، باید درنظر داشت منظور از پی‌رفت، همان بخش‌های روایت است که زنجیره رخدادها را به‌صورت علی و زمانی، یعنی سطح داستانی روایت، تشکیل می‌دهد. براین اساس خلاصه پی‌رفت‌های *روز واقعه* شامل این رویدادها است: آشنایی شبلی با راویان حادثه کربلا؛ مکاشفه و رویای شبلی درباره یارخواهی امام حسین(ع)؛ تردید شبلی برای ماندن در مراسم عروسی یا رفتن به کوفه؛ خروج شبلی از شهر در شب عروسی؛ عبور شبلی از بیابان‌ها و وادیه‌ها برای رسیدن به امام حسین(ع)؛ مواجهه شبلی با کاروان‌ها و آگاه شدن از ماجراهای کربلا؛ رسیدن شبلی به کربلا بعد از وقوع حادثه؛ بازگشت شبلی به شهر با درک واقعه و حقیقت امام حسین(ع). این پی‌رفت‌ها را می‌توان به پی‌رفت‌های جزیی‌تر و مفصل‌تری برای تحلیل کانونی‌سازی روایت گسترش داد:

۱- انتظار راحله و خانواده و میهمانان برای رسیدن شبلیِ داماد که نصرانی بوده و مسلمان شده، برای برگزاری مراسم عقد و ازدواج.

۲- حرکت شبلی از حمام به خانهٔ زید؛ و مواجه شدن او در راه با سواری که خبر کشته‌شدن مسلمِ عقیل را در میدانچهٔ شهر بازگو می‌کند.

۳- رسیدن شبلی به خانهٔ زید و شنیدن گفت‌وگوی میهمانان دربارهٔ خبر سفر حسین به کوفه، حقانیت او و گمانه‌زنی آن‌ها دربارهٔ خبر کشتن حسین.

15. Narrative Sequence

٤- شکل گرفتن گفت‌وگوهای درونی و پرسشگری شبلی دربارهٔ حقیقت حسین که پیشوای راحله است.

٥- تکرار نداهای درونی و شهودِ شبلی دربارهٔ این‌همانی حقانیت حسین و مسیح؛ و هراس او از کشته شدن حقیقت.

٦- ترک مجلس عقد و عروسی، و تاختنِ شبلی به سوی کوفه.

٧- خشمگین شدن برادران راحله از اینکه نصرانیِ تازه‌مسلمان، خواهرشان را بدنام کرده است؛ و تاختن از پی او.

٨- راه‌پرسیدنِ شبلی از ساکنانِ رباطی خراب که شتری را نحر و تکه‌تکه می‌کنند.

٩- سرگردانی شبلی در نیمه‌شبِ بادیه، و سخن گفتن با ستارهٔ جوزا و تمنایِ پیداکردنِ راهِ کوفه.

١٠- رسیدن شبلی به نخلستان؛ و رویارویی با شتربانی که او را آگاه می‌کند حسین ده روز پیش میهمان او بوده؛ و بی‌تاب شدن شبلی و تاختنِ شبانهٔ او به سوی کوفه.

١١- رسیدن شبلی به برکه‌ای هنگام سپیده زدن و مواجههٔ او برادران راحله که درپی او آمده و قصد کشتن شبلی دارند.

١٢- گفت‌وگوی شبلی با راحله و برادرانش دربارهٔ اینکه برای فهم حقیقتِ حسین به کوفه تاخته؛ و همراهی و موافقتِ راحله با ادامهٔ سفر او برای رسیدن به یقین.

١٣- تاختنِ شبلی به سوی کوفه و رسیدن به بازمانده‌ای از معبد کهن و آگاه شدن از اینکه حسین چندی پیش آنجا بوده است.

١٤- رسیدن شبلی به قافله‌ای که بیشترشان زن و کودک هستند و حرامیانِ مسلحِ روی‌پوشیده، آن‌ها را دست بسته و چپاول می‌کنند.

١٥- نبرد شبلی با حرامیان و کشتن یکی دوتن از ایشان و رها شدن قافله.

١٦- تاختن بی‌درنگ و پرشتابِ شبلی به سوی کوفه و مواجه شدن با دو قبیلهٔ عرب، خائف و جبر، که راهی کوفه هستند تا با حسین نبرد کنند و به تقسیم غنایم برسند.

١٧- بگومگوی شبلی با جبیران و خائفیان و سرزنش مسلمانان برای کشتن پیشوای خود؛

و بیدار شدن خائفیان و گواهی دادن به حقانیت حسین.

۱۸- ناامید شدن شبلی پس از رسیدن به بیان خشک و سراب؛ و مبارزه با خود برای چیره شدن بر کشمکش درونی؛ و به‌راه‌افتادن دوباره.

۱۹- رسیدن شبلی به نخلستانی که ازراه‌برگشتگان کوفه با آشفتگی و پریشانی، و نالان و گریان و باخودگویان از میان گردوغبار می‌آیند و از پشیمانی خود در تنها گذاشتن حسین در کربلا و کشته شدن او می‌گویند.

۲۰- اسب تاختن شبلی به سوی کربلا، و تشنه و خسته رسیدن به واحه‌ای که از اعراب بادیه‌نشین آن طلب آب می‌کند و همان‌جا آگاه می‌شود که حسین از سفر شبلی آگاه بوده و برای او اسبی خریده و آماده گذاشته است.

۲۱- ترکِ واحه و تاختنِ شبلی به کربلا، راه‌پرسان.

۲۲- رسیدن شبلی به ویرانه‌ای و مواجه‌شدن با زنی که کودک شیرخوار از دست داده و مویه می‌کند و می‌خواهد به زمین مادری‌اش پناه برد؛ و آگاه شدن شبلی از اینکه او شهربانوست.

۲۳- تاختن شبلی به نخلستان دوردست که از سوی آن شتران وحشی و سپاهیانِ گریخته بیرون می‌آیند؛ و دربارهٔ آنچه در صحرای کربلا رفته، می‌گویند.

۲٤- رسیدن شبلی به عرصهٔ نبرد دو سپاه؛ و مشاهدهٔ خیمه‌های سوخته، گهوارهٔ آتش‌گرفته؛ حجلهٔ شعله‌ور؛ دو دست بریده؛ و سری بر نیزه برابر آفتاب؛ و از پادرآمدنِ شبلی.

۲۵- بازگشتن شبلی به میدانچهٔ شهر و گردآمدن راحله و برادران و دیگران به دور او در میدانچه؛ و بازگو کردن شبلی از حقیقتی که جویای آن بوده و دربندش دیده است.

تحلیل کانونی‌سازی‌های بیرونی و درونی با جهت‌گیری‌های سه‌گانه

▪ مکان‌ها، گفت‌وگوها ، صداها

در فیلمنامهٔ *روز واقعه* می‌توان کانونی‌سازی‌های بیرونی یعنی جهت‌گیری ادراکیِ کانونی‌سازی را در «توضیح صحنه» و «گفت‌وگوها» تعریف و این دو را نیز در چند دسته کلی بازشناسی کرد.

توزیع مکان و زمان روایی در *روز واقعه* و دلالت‌های اولیهٔ آن می‌تواند براساس

۴۲فصل/سکانس بررسی شود. در همان نگاه نخست دلالتمندیِ مکان روایی در *روز واقعه* روشن و آشکار است: ۶فصل در مکانی داخلی رخ می‌دهد که خانه زید و گرمابه است و بقیهٔ روایت در مکان‌های بیرونی شکل می‌گیرد که با چشم‌پوشی از مکان‌های تکرارشونده، با بیش از ۱۰مکان وسیع مواجهیم: میدانچه، حیاط خانه زید، میدان و گذر، تپه ماهور، برکه آب، کوه خارا، ویرانه، کویر خشک، غدیر و نخل، نیزار، واحه و خیمه‌های بدویان و نخلستان است.

جهت‌گیری ادراکی (بصری) کانونی‌ساز، به وضوح سفری را از درون به بیرون القاء می‌کند که کم‌کم با دیگر سازه‌های روایی پشتیبانی می‌شود و حقیقت‌جویی را کانونی می‌کند. مکان‌های تکرار شونده نیز دلالتمند هستند. بیشترین منظری که در کانون دید مخاطب قرار می‌گیرد «بیابان» است و این کانونی‌شده که حالتِ نامحدود دارد بر مفهوم سرگشتگی و گمگشتگی دلالت دارد که به صراحت در گفت‌وگوها بیان می‌شود.

در فیلمنامهٔ *روز واقعه*، مکان‌ها صرفاً بستر وقوع رخدادها نیستند؛ بلکه عناصر کانونی روایت‌اند. خانه زید و گرمابه به‌عنوان فضاهای درونی، آغازگر تقابل ایمان و ظاهر هستند؛ جایی که گفت‌وگوها دربارهٔ حقیقت حسین(ع) شکل می‌گیرد و شبلی نخستین تردیدها را تجربه می‌کند. در این مرحله، کانونی‌سازی بیشتر درونی است و بر پرسشگری شخصیت‌ها تأکید دارد؛ اما بیابان در ساختار فیلمنامه و فیلم جایگاهی محوری دارد. در متن بیضایی، بیابان اغلب با تکرار واژه‌ها و پرسش‌های شبلی برجسته می‌شود؛ فضایی که سرگشتگی، تعلیق و حقیقت‌جویی را در خود جای می‌دهد. در فیلم اسدی، همین بیابان به‌واسطهٔ میزانسن گسترده، نماهای لانگ‌شات و بازی نور و سایه، به فضای بصری غالب بدل می‌شود. در اینجا کانونی‌سازی از گفتار به تصویر منتقل شده است: دوری افق، ریتم آهسته حرکت کاروان‌ها و سکوت سنگین بیابان، همه بر حس رهاشدگی و غربت شبلی می‌افزایند. در نتیجه، مقایسهٔ دو رسانه نشان می‌دهد که در فیلمنامه مکان‌ها بیشتر کارکرد ایدئولوژیک دارند (خانه زید به‌عنوان عرصه تقابل ایمان/ظاهر، بیابان به‌عنوان عرصه جست‌وجوی حقیقت)؛ در حالی که در فیلم، مکان‌ها بار عاطفی و حسی می‌گیرند و تجربهٔ بصری مخاطب را عمیق‌تر می‌سازند.

گفت‌وگوهای فیلمنامه بیشتر پرسش و پاسخ یا ایراد و پاسخ ایراد است که در بیشتر آن‌ها

یکی از طرفین گفت‌وگو شبلی است. شبلی یا پرسشی دارد که پاسخ می‌خواهد یا با انتقاد و انکاری روبه‌روست که باید از خود دفاع کند. دامنهٔ حس و ادراک کانونی‌کننده یا شنیدنِ پرسش‌ها است که مسألهٔ روایت است؛ یا شنیدن دفاعیه‌های اوست که موانع داستانی را نشان می‌دهد؛ یا دیدن سفرهای شبلی از درون به بیرون است که سیر تکاملی روایت و تحول تدریجی شخصیت را کانونی می‌کند.

- **پاره‌روایت‌های تاریخی مربوط به سفر، نبرد و شهادت حسینِ علی**

در روایت *روز واقعه*، اشارات تاریخی به ماجرای کربلا و رویدادهای پیش و پس آن به نحوی بیان می‌شود که به افکار و عواطف شخصیت‌ها وارد نمی‌شویم و بیشتر با کانونی‌سازیِ بیرونی مواجهیم؛ اگرچه ارزیابیِ کانونی‌ساز غالب است و می‌توان ارزیابی‌ها را دارای کانونی‌سازی درونی با جهت‌گیری ایدئولوژیک دانست.

در پی‌رفتِ انتظار مهمانان برای انجام مراسم عقد و ازدواج، خبر شهادت مسلمِ عقیل از زبان مهمانان بازگو می‌شود؛ و چنانکه شیوهٔ بیضایی است، چندتن با پرسش و پاسخ دربارهٔ آن گفت‌وگو می‌کنند. نادرستیِ قتلِ فرستادهٔ حسین، کانونی‌شدهٔ این گفت‌وگو است. جهت‌گیری کانونی‌سازی، هم ایدئولوژیک است هم روان‌شناختی است و دو بُعد شناختی و عاطفی را دربرمی‌گیرد. از یک سو کانونی‌سازها، خبری از پیکی شنیده‌اند که نسبت به صحت و سقم آن یقین ندارند و از سوی دیگر، براساس باورهای ایمانی و عقلی خود این خبر را غیر قابل باور می‌دانند. عبارت‌های «شاید مرگ است که قتل گفته‌اند»، و «شک است که واقع شده یا نه» یا «ای بسا که پیکی نادرستگو بوده»، نشان از دانش نیمهٔ کانونی‌سازها دارد؛ و تعبیرها و گزاره‌هایی چون «چه کسی باور می‌کند؟»؛ «چگونه ممکن است این دم پشت سرش نماز بگذارند و دیگر دم، سرش را در شهر بگردانند، هان؟»؛ «چگونه مهمانداران مهمان خود را به دشمن سپرده باشند؟»؛ و «به عقل این خبر درست نیست»، (بیضایی، بی‌تا: ۱۷-۱۸) نشان می‌دهد که خبر با دید عقلی و وجدانی ارزیابی می‌شود و یک باور از دیدگاه چندکس که نقشی در ماجرا ندارند، کانونی می‌شود.

در ادامهٔ روایت، پس از اینکه میهمانان دربارهٔ درستی یا نادرستی کشته‌شدن مسلم گمانه‌زنی

می‌کنند، سفر حسین به کوفه را ارزیابی و احساس خود را نسبت به آن بیان می‌کنند؛ و بازهم به شیوهٔ بیضایی، کانونی‌سازی با پرسش آغاز می‌شود. نخستین پرسش‌ها ماجرا را با جهت‌گیری روان‌شناختی در بُعد شناختی کانونی می‌کند: «آیا این سفر بر راکب ذوالجناح واجب بود؟» (همان: ۱۸)؛ «سوگند می‌خورید کوفیان آنچه را که با مسلمِ عقیل کردند با حسین نکنند؟» (همان: ۱۹)؛ و «چگونه می‌توان راه کوفه را بر وی بست؟» (همان: ۲۰) پاسخ به این پرسش‌ها استبداد و خفقان کوفه و تقابل حسین/کوفیان را با جهت‌گیری ایدئولوژیک کانونی می‌کند: «در کوفه مرگ ارزان است، آری؛ در گوفه مرگ رایگان می‌بخشند!» (همان: ۱۹)؛ «در کوفه چنانش راه می‌بندند که بپرسی چگونه باید گشود.» (همان: ۱۹) و در پایان‌بندی این گفتار، هراس از کشته شدن حسین کانونی می‌شود و کانونی‌سازی جهت‌گیری روان‌شناختی دارد: «نه! این سفر لازم نبود.» (همان: ۲۰)

رویداد تاریخی‌ای که همزمان با رویدادِ درون روایت رخ می‌دهد، جدا شدن برخی مردمان از سپاه حسین هنگام بازگشت از کوفه و رسیدن به کربلا است. شبلی از آنان می‌پرسد: «آیا اینک حسین بن علی به کوفه رسیده؟» (همان: ۴۸)؛ و آنها پاسخ می‌دهند: «او به کوفه راه نیافت؛ راه از سپاه جور بسته بود.» (همان: ۴۸)؛ و «او به زمینی درآمده که آن را کربلا می‌خوانند.» (همان: ۴۸) این اطلاعاتِ تاریخی، پیشارویداد است که با جهت‌گیریِ روان‌شناختی در بعد شناختی کانونی می‌شود و آگاهی شخصیت را کامل می‌کند. بیضایی با راویِ بیرونِ داستان، حال و روز کسانی را که از راه برگشته‌اند، با قیدهای «نالان و گریان، و باخودگویان» کانونی می‌کند که جهت‌گیری ادراکی دارد و البته با کانونی‌سازی ایدئولوژیک و روان‌شناختی همراه است؛ زیرا از یک سو پیمان‌شکنی کوفه را ارزیابی می‌کنند و ازسوی دیگر همه مبهوت‌اند که چون جنگ را بی‌فایده و مرگ را حتمی دیده‌اند از نیمهٔ راه برگشته‌اند: «آن‌ها که گفتند پیروان توییم، بیا و پیشوای ما باش، اکنون کجا هستند؟» (همان: ۴۷)؛ «به چهره‌های ما نیک بنگر و کسانی را به‌خاطر بسپار که از نیمهٔ راه برگشتند.» (همان: ۴۶)

در این گفت‌وگوها رویدادِ تاریخی دیگری هم با جهت‌گیری ایدئولوژیک کانونی می‌شود و آن، کشته شدن پدر و برادر حسین به دست کوفیان است که پیشارویداد است. «به او گفتم به سوی کوفه نرو که مردمانی نایک‌دلند! گفتم از کوفه حذر کن که پدرت را-شیر خدا- ایشان سر شکافتند

و برادرت را- که نیمه بردبار تو بود- زهر قاتل دادند.» (همان: ۴۶-۴۷)

در بیشتر مواردی که ماجراهای تاریخی به شکل پیشارویداد کانونی می‌شوند، ابتدا با جهت‌گیری روان‌شناختی در بعد شناختی مواجهیم؛ زیرا هدف، کامل کردن آگاهی شخصیت و نیرو بخشیدن به انگیزهٔ کنش اوست؛ و بعد، با جهت‌گیری ایدئولوژیک روبه‌رو می‌شویم که به ارزیابی واقعه و کسانِ واقعه می‌پردازد.

- **تقابل ایمان راستین/ ایمان ظاهری (مسلمان/ غیر مسلمان-نومسلمان)**

یکی از کانونی‌شده‌ها در روایت *روز واقعه* غرور مسلمان دربرابر غیر مسلمان یا غرور کهنه‌مسلمان دربرابرِ نومسلمان است. کانونی‌سازی‌های این مضمون، همه درونی با جهت‌گیری ایدئولوژیک است و در گفت‌وگوها شکل می‌گیرد. درصورت و محتوای این گفت‌وگوها، دو سویهٔ ارزش/ضدارزش وجود دارد که یکی طرح و دیگری رد می‌شود. گفت‌وگوها به دو شکل است: یا یکی از طرفین گفت‌وگو پرسش می‌کند و طرف دیگر پاسخ می‌دهد؛ یا یکی از طرفین گفت‌وگو نظری می‌دهد و طرف دیگر، نظری خِلاف آن می‌گوید. پاسخ‌دهندگان و مقابله‌کنندگان، جهان‌بینیِ راوی و گفتمانِ ایدئولوژیکِ غالب در متن را کانونی می‌کنند؛ یعنی ترجیح ایمان راستین بر ایمان ظاهری.

درابتدای روایت، مرد نصرانی شبلی را سرزنش می‌کند که چرا دختر نصرانی اختیار کرده و شاید چون مسلمانان در قدرت هستند، به آنان پیوسته؛ و شبلی پاسخ می‌دهد که او بندهٔ مصلحت نیست و کنش او با ظاهریان و سودپرستان تفاوت دارد. کانونی شدهٔ ایدئولوژیک، تقابل عشق و ایمان با مصلحت‌اندیشی و سودپرستی است. (بیضایی، بی‌تا: ۶-۷)

کمی جلوتر، در پی‌رفتِ انتظار مهمانان برای انجام مراسم، چند مردِ خشمگینِ مسلمان، زید پدرِ راحله، را سرزنش می‌کنند که چرا یتیمِ نصرانی را تاج سر کرده و زید به او پاسخ می‌دهد که از این تاجِ خار، گلی شکفته. (همان: ۷-۸) کانونی‌شده، تقبیحِ قضاوتی است که به تهمت نزدیک است؛ پس وجه کانونی‌سازی، ایدئولوژیک است. بعدتر، ارزیابی و قضاوت دربارهٔ ایمان شبلی کانونی‌شده‌ای است که تکرار می‌شود؛ و مردِ پیر از زید می‌پرسد: «کلمات را گفته؟» (همان: ۸)

یا وقتی شبلی به خانهٔ زید می‌رسد و او قصد می‌کند شمشیرش را به کمر شبلی ببندد عمرو، پسر بزرگ‌ترِ زید با خشم از او می‌پرسد که آیا به کمر نصرانی می‌بندی؟ و پاسخ زید این دیدگاه را کانونی می‌کند که غرورِ مسلمانیِ به ارث‌رسیده در برابر اسلامِ تازه‌ای که با رنج به‌دست‌آمده، جاهلانه است: «این چه تفاخری است که به ایمان خویش می‌کنی؟ که اگر تو مسلمانی از پدر داری، او این گنج به رنج خویش یافته است!» (همان: ۱۳)

در پی‌رفتِ بیرون آمدن شبلی از خانهٔ زید و تاختن به راهِ کوفه، درحالی که میزبانان و میهمانان حیران و مبهوت‌اند، برادرِ راحله، عمرو، دوباره تقابل نصرانی/ مسلمان را در کانون دید قرار می‌دهد و خطاب به زید می‌گوید: «بیا؛ این نصرانی که تو برگزیدی!» (همان: ۲۳)

در فصل دیگری از داستان، راحله و برادرانش که به تاخت در پی شبلی آمده‌اند، او را می‌یابند و درگفت‌وگوهایی که شکل می‌گیرد، نازش به مسلمانیِ عرب را کانونی می‌کنند. عمرو از غیرت مردان عرب نسبت به دختر عرب می‌گوید: «آیا روزگاری است که پاک‌ترین دختر عرب را بی‌حرمت کنند و بگریزند و از انتقام درامان بمانند؟ غیرت مردان عرب کجا رفته؟»؛ فتاح از تمسخرِ شرافت مؤمنان می‌گوید: «برخیز که برگردی! تو باید مایه عبرت شوی! تنبیه تو پیش چشم خلق درسی است به آن‌ها که شرافت مؤمنان را به مسخره می‌گیرند.» و طاهر از اینکه یک نصرانی، مسلمان را بدنام کرده، می‌گوید: «تو نصرانی، مسلمان را بدنام کرده‌ای؛ تو بدنام کننده به تیغه شمشیر واجبی!» (همان: ۳۰)

و اندکی بعد، وقتی راحله برادران را یک سو می‌گذارد و نزد شبلی می‌آید تا فصل‌الخطابِ گفت‌وگو را رقم زند، شبلی می‌گوید به دنبال حسین آمده تا به یقین برسد؛ و این‌جا بازهم طاهر، برادر راحله، به خشم می‌گوید: «شنیدید؟ او در شک است!» (همان: ۳۱)

به این ترتیب، کانونی‌شده، انزجارِ عربِ کهنه‌مسلمان از نصرانیِ نومسلمان است و کانونی‌سازی به‌وضوح، جهت‌گیریِ ایدئولوژیک دارد.

در پی‌رفتِ رویارویی شبلی با بنی‌خائف و بنی‌جبیر که راهی کوفه هستند، گفت‌وگوهایی میان آن‌ها شکل می‌گیرد که در نهایت راه خائفیان را از جبیریان جدا می‌کند. جبیر طعنه می‌زند که «هوم- تو نصرانی هستی؟» (همان: ۴۱) و شبلی پاسخ می‌دهد: «آنچه را که منم به پای شما

نمی‌نویسند!» (همان). خائف و جبیر راهی کوفه هستند تا با حسین نبرد کنند و به تقسیم غنایم برسند؛ اما پس از رویارویی با شبلی و سرزنش او که «[فریاد می‌کند] مسیح را مسیحیان نکشتند؛ چگونه است که مسلمانان بهترینِ خود را می‌کشند؟» (همان: ۴۲)، خائفی متحول می‌شود و می‌گوید: «بنی‌خائف حق به او می‌دهند.» (همان: ۴۲) این‌جا تحقیرِ نصرانی از سوی جبیر، کانونی می‌شود: «بنی‌خائف را چه رسد که پشتی از نصرانی‌مسلک کند؟» (همان: ۴۲) و خائف، ایدئولوژیِ متقابل را کانونی می‌کند: «وای بر مسلمانی ما که نصرانی‌مسلک بیدارمان کند که با حسینِ علی می‌جنگیم.» (همان: ۴۲)

- **این‌همانیِ شخصیت امام حسین(ع) و حقیقت**

در فصل‌های نخستین روایت، شبلی که از حمام بیرون آمده، سوار بر ناقه با همراهانی که پیاده هستند و به شادی مشغول‌اند، شاهد این صحنه است که از برابر او سواری پریشان به تاخت می‌رسد و درحالی که علم سبز به دست دارد، به فریاد چیزهایی می‌گوید. (همان: ۱۰) این‌جا یکی از شخصیت‌های فرعی که مردی میان‌سال است، دربارهٔ حسین‌بن‌علی کلامی می‌گوید و او را با صفتِ «بهترینِ خلق» کانونی می‌کند: « سراغ می‌گیرد از حسینِ علی بهترین خلق و کسی نمی‌داند. مردی کوفی است که به شتاب آمده». بعد، شبلی می‌شنود که مردی گفته‌های آن سوار را دربارهٔ فرستادهٔ حسین بازگو می‌کند: «گوید کوفیان مسلمِ عقیل فرستهٔ حسینِ علی را سر بریده‌اند، و سرِ بریده را بر سر نیزه کرده‌اند و بر در دارالحکومه نهاده‌اند» . شبلی دربارهٔ ایمان مسلم می‌پرسد و دهنه‌دار در پاسخ، فرستهٔ حسین را که نمایندهٔ خود اوست، با توصیفِ «بهترینِ مؤمنان» و «امین و پیک پیشوای ما حسین» کانونی می‌کند. در ادامهٔ همین گفت‌وگو، پرسشِ شبلی، باز مسلم را با پرسشِ «مردی با این مراتب؟» کانونی می‌کند و دهنه‌دار، حسین علی را با صفت «وارث حق» در کانون دید قرار می‌دهد. همهٔ این کانونی‌سازی‌ها وجه ایدئولوژیک دارد.

مهمانانی که در خانهٔ زید در انتظار مراسم نشسته‌اند، دربارهٔ خبر واقعهٔ کربلا که در شهر پیچیده گفت‌وگو می‌کنند، و سفر حسین به کوفه با پرسش از رفتار کوفیان با مسلم عقیل ارزیابی می‌شود. یکی می‌پرسد: «سوگند می‌خورید کوفیان آنچه را که با مسلم عقیل کردند با حسین

علی نکنند؟» و دیگران پاسخ می‌دهند: «در کوفه مرگ ارزان است. آری؛ در کوفه مرگ رایگان می‌بخشند!»؛ یا «در کوفه چنانش راه می‌بندند که بپرسی چگونه باید گشود!»؛ یا «ترس می‌پراکنند، آری!» (همان: ۱۹)

میان مهمانان خانهٔ زید، گروهی طعنه‌زن و مخالفِ حسین دربارهٔ گرایش حسین به حکومت و فرمانروایی، پرسش‌هایی در معنای تحقیر و تمسخر درمی‌اندازند و پاسخ دهندگان با تکرار واژه‌های «حق» و «حقیقت»، این دیدگاه را کانونی می‌کنند که حسین از میان مقام و حق، حق را برگزیده است: «**مهمان طعنه زن:** خدا عاصیان را ببخشد؟ طعنه؟ آن هم از من؟/ **جوان خشمگین:** بین منکران سخنی است که حسین علی این سفر نه برای حق کرد که برای مقام کرد!/ **زید:** ملعون بادند و کمتر شوند بیهوده گویان. چه مقامی نزد حق که او خود نداشت؟ [...] **طعنه زن دوم:** ما همه مهمانیم و آنچه را که شنیده‌ایم می‌گوییم. آیا حسین علی به حکومت برحق‌تر نیست؟ من می‌گویم هست! [خندان] چرا او نرفته باشد این حق را به‌دست‌آورد؟/ **زید:** نادان چگونه به دیگران می‌آموزد؟ و تو مرحب، از قبیله بنی تائب چگونه چنان می‌نمایی که بر آنچه نمی‌دانی دانائی؟ اگر حسین علی رفته لابد به کاری بزرگ رفته است./ **طعنه زن یکم:** آیا فرمانروائی کوفه کاری بزرگ نیست؟/ **پیرمرد:** [خشمگین] از آن بزرگ‌تر حقیقت است!» (همان: ۲۰)

شخصیت دیگری که با واژهٔ «حقیقت» حسین علی را در کانون دید قرار می‌دهد، شتربانی است که شبلی در میانهٔ راه با او دیدار می‌کند و به او می‌گوید در پی حسینِ علی است تا جواب سؤال خود را بگیرد: «پس تو در تاریکی شب دنبال حقیقت می‌گردی!» (همان: ۲۷)

شخصیت دیگر که با واژهٔ «حق»، این‌همانیِ حسین و حق را کانونی می‌کند، خائفی دربرابر جبیری است. جبیری به خائفی می‌گوید، شبلی یک نصرانی ملعون است که سخن تیزتر از تیغ گفته، و خائفی به تیغ حق اشاره می‌کند و می‌گوید: «تیزتر از تیغ تیغه حق است».

در رویارویی شبلی با ازراه‌برگشتگان و افسوس‌خواران، برخی مردمان که با خود گفت‌وگو می‌کنند، حقانیت حسینِ علی را با اشاره‌های تاریخی دربارهٔ رفتار کوفیان با پدر و برادر حسین، و اینک خود حسین کانونی می‌کنند: «به او گفتم به سوی کوفه نرو که مردمانی نایک‌دلند! گفتم از کوفه حذر کن که پدرت را-شیر خدا- ایشان سر شکافتند و برادرت را- که نیمه بردبار تو بود-

زهر قاتل دادند». (همان: ۴۶-۴۷)

شخصیت‌های کانونی‌ساز متغیرند و از چند زاویه کانونی‌شده را تأیید و تثبیت می‌کنند. مردمانِ پشیمان این جمله‌ها را می‌گویند: «به چهره‌های ما نیک بنگر و کسانی را به خاطر بسپار که از نیمه راه برگشتند.»؛ «ما پذیرفتیم. سوگند به آب و نمک که ما پذیرفتیم»؛ «ما بی‌وفا بودیم.»؛ «اندکی ماندند. شصت و دو تن جز مردان خانگی!»؛ «من چرا برگشتم، چرا برگشتم؟»؛ «ما برگشتیم؛ برگشتیم که او را بازیابیم و راه را نیافتیم؛ راه را نیافتیم» (همان: ۴۷-۴۸)

در یکی از پی‌رفت‌های پایانی روایت، هنگامی که شبلی سوی نخلستانی در دوردست می‌تازد و شاهد سپاهیانِ گریخته است، سربازانِ سواره و پیاده به مقایسهٔ منشِ حسین و حسینیان با کنشِ کوفیان می‌پردازند و این تقابل را کانونی می‌کنند. از دیدگاه این سربازان، حسین و حسینیان دست ندادند/ کوفیان دست‌افکندند؛ حسین و حسینیان گریختند/ کوفیان گریخته را تیر زدند؛ حسین از جان و جهان گذشتند/ کوفیان از جهانداری نگذشتند؛ حسین سرمشقِ ازیادرفتهٔ «زیر ستم نرو» را زنده کرد/ کوفی چکمه‌لیسی ناکسان کرد. در این گفت‌وگو حسین با صفات «وارث حق» و «سردار تشنگان» نیز کانونی می‌شود. نمونهٔ این گفت‌وگوها گزاره‌های زیر است: «دست افکندند از آنکه ایشان را دست نداد»! (همان: ۵۹)؛ «سردار تشنگان آن‌جاست! و- اگر از قبیله بنی مصعب کسی را دیدی بگو من گریختم تا آب بر او نبسته باشم. آه! گریخته را به تیر می‌زنند کوفیان!» (همان: ۶۰)؛ «به ما گفته بودند او به جهانداری آمده است. چگونه آن‌که با کم از صدتن، در محاصره لشکر اجل از جان خود گذشت از جهان نگذشته؟» (همان: ۶۰)؛ «بخشکی دجله! و خون شوی از چکمه لیسی ناکسان، که نیکان باید از کنارت تشنه بگذرند!» (همان: ۶۱)

آخرین کانونی‌سازی این مفهوم، یافتهٔ شبلی در سفر او به‌سوی حقیقت، و پاسخ به این پرسش راحله است که حقیقت را چگونه یافتی؟ «من- حقیقت را- در زنجیر دیده‌ام. من- حقیقت را- پاره پاره- بر خاک دیده‌ام. من- حقیقت را- بر سر نیزه- دیده‌ام». (همان: ۶۴)

- **تنهایی و غربت شخصیت امام حسین(ع)**

در فیلمنامهٔ *روز واقعه*، چند نمونه از کانونی‌سازی شخصیت امام حسین، جهت‌گیری روان‌شناختی

در بعد عاطفی دارد. نمونهٔ نخست در گفتار مهمانان خانهٔ زید روایت می‌شود. وقتی بحث واقعهٔ کربلا درمی‌افتد، مهمانی بی‌تاب، به غربت حسین در بیابان اشاره می‌کند. «[از جا کنده می‌شود] ننگ است! ما در خانهٔ یاران راحت نشسته‌ایم و او در چندراهه غریب بیابان غریب می‌نگرد!» (همان: ۲۲) شخصیت دیگری که با احساس و عاطفه از حسین روایت می‌کند، شتربانی است که شب‌هنگام در راه شبلی ظاهر می‌شود و به او پیالهٔ شیر می‌دهد. شتربان برای شبلی روایت می‌کند که ده روز پیش حسین را دیده؛ و به «لبخند تلخ» و «وداع غریب» او اشاره می‌کند: «او با ما نماز خواند. من به او گفتم هنوز ظلم بسیار است، و او به تلخی لبخند زد. او با من وداعی غریب کرد؛ چنانکه گویی بازآمدنی در پی نبود.» (همان: ۲۸)

- **کانونی‌سازی درونی: گفتار امام حسین(ع) درباره دو گروه خودستایان و دوستداران**

بخشی از دانش و اطلاعات ارائه شده در روایت *روز واقعه*، با نقل گفتارهایی از حسینِ علی کانونی می‌شود. این گفتارها بیشتر از سوی شخصیت‌هایی بازگو می‌شود که فرعی هستند و سوگیری چندانی در عقیده و عاطفه ندارند و نتیجهٔ آن، افزودن آگاهی و دانش است. برای مثال، در پی‌رفتِ حرکت شبلی از حمام به خانهٔ زید و مواجههٔ او با سواری که خبر کشته شدن مسلم عقیل را آورده، دهنه‌دار کلامی از حسین علی نقل می‌کند که به ماجرای جنگ جمل بازمی‌گردد و دیدگاه حسین را نسبت به جنگ و دربند کردن نشان می‌دهد: «آه آری، هنوزم این سخن در گوش است که فرمود: ما برای برداشتن بند آمدیم نه بند نهادن. سرداری از فاتحان ایران بر جمل می‌خندید؛ و حسینِ علی او را به فریاد گفت: بر تو باید گریست که جای جنگ با ستم به جای ستمگر نشسته‌ای!» (همان: ۱۰)

در پی‌رفتِ تاختنِ شبلی به سوی کوفه و رسیدن به بازمانده‌ای از معبد کهن، پرسشِ شبلی این است که حسینِ علی دربارهٔ بتانِ برخاک‌افتاده و سنگ زدن بر لاشهٔ آن‌ها چه می‌گوید؛ و بازماندهٔ متولیان معبد، سخن حسین را بازگو می‌کند: «او گفت چگونه سنگی بر بتان مرده بیندازم حال آنکه بت‌های زنده روی زمین‌اند؟» (همان: ۳۶-۳۷)

در ماجرایِ تاختن شبلی به نخلستان دوردست که از سوی آن شتران وحشی و سپاهیانِ

گریخته بیرون می‌آیند، ازراه‌برگشتگان، کلام حسین را دربارهٔ یاری خواستنش و نیز، بیعت برداشتنش از همگان بازگو می‌کنند: «او دست به پیشانی سود- ما را گفت: شما همه دلبستگانی دارید چون زن و فرزند که وداع نگفته‌اید؛ یا پدر و مادر؛ یا مال که نسپرده‌اید و بدهی که نپرداخته‌اید؛ نکند شرم حضور من شما را از رفتن بازدارد؛ که این تکلیف من است، و بر دیگری نیست مگر از دنیابریدگان. هرکه خواهد برود که من بیعت از شما برداشتم. [چهره پنهان می‌کند] او چشم بست و سپس عبا بر سر کشید و روی پنهان کرد تا هرکه خواست رفت. [خاک بر سر می‌پاشد] شرم می‌کشدم. و مادرم به عزای من بنشیند» (همان: ۴۷)

در بخش دیگری از روایت، شبلی تشنه و خسته به واحه‌ای می‌رسد که از اعرابِ بادیه‌نشین آن می‌شنود که حسین از سفرش آگاه بوده و برای او اسبی خریده و آماده گذاشته است. در این دیدار، پیرمردِ صحرانشین کلامی از حسین نقل می‌کند که مربوط به گفت‌وگو با شهربانوست و حسین از او خواسته به سوی مداین تازد و از ویرانه‌ها بگذرد تا به دروازهٔ ایران رسد: «حسین علی او را فرمود: آیا تو را نگفتم سوگند به خدا که با ما در دشمنان نمان؟ به خدا که برخیز و تک بنشین و تیز برو، که مداین دور نیست، و چون از ویرانه‌ها بگذری دروازهٔ ایران است. شاهزاده گریان گفت: مرا با کودکان بگذار تا روز واقعه، که ایشان جگربندان من‌اند. فرزندان پرسیدند چگونه ما را ترک می‌کنی که خود خون از جگر می‌باری؟ بانوی جهان گفت شما اسیری را نمی‌دانید؛ اما مرا از ایران اسیر آوردند.» (همان: ۵۹-۶۰)

در همین پی‌رفت، شبلی مشتاق است که بداند حسینِ علی از سفر چه گفته و پیرمرد، دو کلام از او را بازگو می‌کند؛ یکی مربوط به باورهای حسین دربارهٔ سرداران و خودستایان و بدعت آنان در دین و آیین پیامبر و فرزندان اوست، مانند: «ندیدم سری به سرداری مگر بسیار سرها زیر پای او!»؛ یا « خودستایان تکیه بر اریکه‌ها زده‌اند؛ کتاب خدا را چنان می‌خوانند که سود ایشان است؛ آنان که طیلسان زهد پوشیده‌اند تک پیرهنان را پیرهن بر تن می‌درند؛ آنان که دستار بر سر نهاده‌اند سر از گردن خداترسان می‌اندازند؛ و آنان که آب بر مردمان می‌بندند مردمان را آب از لبه تیغ می‌دهند. این نیست آنچه ما می‌گفتیم. اینان سپاه آز می‌آرایند و دیوار غرور می‌افرازند و کوشک‌های خودپرستی می‌سازند و انبانشان را از انباشتن پایانی نیست.»؛ و گفتار دیگر حسین،

مربوط به شبلی است که او را مهمان خوانده و از بالاترین جای به او خوشامد گفته است: «ما را گفت: هفت روزی پس از این جوانی به جستجوی من می‌آید؛ با مرکب خسته و لب تشنه. تشنگی‌اش را فروبنشانید و اسبی به او بدهید. [...] او به مهمانی ما می‌آید و من، از بالاترین جایی، او را خوشامد خواهم گفت. (همان: ۵۳- ۵۴)

در پی‌رفت‌های پایانی روایت، جماعتی که از کربلا بازگشته و از نخلستان به سمت شبلی می‌آیند کلام حسین علی را با فحوایی ایدئولوژیک کانونی می‌کنند: «[سرگشته می‌آید] به او گنجی و دنجی واگذاردند؛ او نپذیرفت و گفت اگر راحت می‌طلبیدم مرا بود. چگونه راحت بگزینم و رنج دیگران دربرابرم؟» (همان: ۶۱)

- **کانونی‌سازی درونی: عاشقی شبلی**

شخصیت شبلی با مسألهٔ حقیقت‌جویی، کنش خود را پیش می‌برد و در کانون دید مخاطب قرار می‌دهد. این وجه از شخصیت، پیش‌تر با بُعد روحی و روانی یک عاشقِ صُلح‌طلب، پردازش می‌شود و با هر دو نوع کانونی‌سازی بیرونی و درونی توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند. در پی‌رفتِ تدارک مراسم عروسی شبلی و راحله، توضیح صحنه‌ها، توصیف چهره‌ها و کنش‌ها؛ گفت‌وگوی مرد نصرانی با شبلی؛ گفت‌وگوی زید با مهمانان؛ و گفتار زن عباپوشِ پسِ پرده، عاشقیِ شبلی را کانونی می‌کند.

زمانی که شبلی از حمام به‌سوی خانهٔ زید حرکت می‌کند، وقتی مرد نصرانی می‌پرسد: «آیا میان نصرانیان دختری نبود تا عشق وی اختیار کنی؟ یا چون مسلمانان اینک فتح‌الفتوح کرده‌اند تو به جامهٔ ایشان شدی؟» (همان: ۶)، شبلی از عشق خود به راحله می‌گوید: «اول اینکه در نصرانیان دخترانی هستند که نزد پاکی و زیبایی‌شان پشت خم می‌کند؛ اما این راحله بود که در قلب من شور گمشده صحرا افکند. دیگر آنکه من بنده مصلحت نیستم که اگر بودم، زنار به آتش می‌سوختم همچنانکه ظاهریان کردند. من نه ترسانم نه سودپرست؛ درست این است که از عشق راحله بی‌خویشتنم.» (همان: ۶-۷)

پاره روایتی دیگر که با پس‌زمانی بیان می‌شود، خواستگاری راحله است. در گفت‌وگویی که

شبلی از پسِ حجاب با راحله دارد، بی‌طاقتی خود را در عشق کانونی می‌کند.: «بگو راحله، آیا شبلی، یتیمی مانده از پدری نصرانی، می‌تواند به خواستن تو بیاید؟ این شبلی مردی توانگر نیست. او آسیایی دارد که به رنج خود ساخته است؛ و اکنون طاقت خود را میان دو سنگ آن می‌بیند».

در پی‌رفت دیدار با شتربان نیز شبلی اشاره می‌کند: «این شبی است که من باید در چهرهٔ عروسم می‌نگریستم.» (همان: ۲۶) و در پاسخ شتربان که از او می‌پرسد: «[...] چرا از عروست گریختی؟» (همان) راحله را عاشقانه وصف می‌کند: «گریختم؟ پایم بشکند اگر ترک او گفته باشم. راحله چون نافه مشک معطر است؛ در بادیه عطر گل‌های ایران می‌پراکند. اگر او از آن بگذرد.» (همان: ۲۷)

عشق به راحله در رویارویی شبلی با برادران راحله و گفت‌وگوی آن‌ها به هر دو شکل بیرونی و درونی کانونی می‌شود. نخست کانونی‌سازی بیرونی با این تصویر رقم می‌خورد که شبلی ناخواسته با سه برادر راحله زورآزمایی می‌کند و «عرق از چهرهٔ هرسه روان است؛ دست‌های عمرو و طاهر می‌رود که فروبیفتد.» (همان: ۳۲) سپس در گفت‌وگوی شبلی با برادران، او مرگ را بر خود آسان‌تر از دوری راحله بیان می‌کند: «مرا برمیانگیزید که با شما شمشیر به شمشیر روبه‌رو شوم که شما از همه اهل جهان بر من عزیزترینید و به جان خودم سوگند که چون شمشیر بکشم یک تن از شما زنده نمی‌مانید، و من خوش‌تر دارم که تیغه بر قلب خویش فرودآورم تا شما، که اگر قطره خونی از شما بریزد شرمم باد و مباد که خود را از دیدار راحله محروم کرده باشم؛ و بر من حکم مرگ آسان‌تر که محروم شدن از دیدار اوی». (همان: ۳۳) در همین گفت‌وگو به سی و هفت بار خواستگاری شبلی از راحله اشاره می‌شود و بازهم شبلی دیدِ عاشقانهٔ خود را نسبت به راحله کانونی می‌کند.

- **حقیقت‌جویی شبلی**

شبلی شخصیت اصلی است که در پی عشق به راحلهٔ مسلمان، شهادتین می‌گوید و مسلمان می‌شود و می‌داند که حسینِ علی پیشوای راحله است. روز عروسیِ شبلی و راحله، خبر کشته شدنِ مسلم عقیل و سفرِ ناتمام حسین به کوفه در شهر می‌پیچد و شبلی که ایمانی تازه و پاک

دارد در میانهٔ این گفت‌وگوها با درک شهودی خود صدای یاری خواستن حسین علی را می‌شنود. افکار شبلی با پرسش‌های مکرر او در کانون دید مخاطب قرار می‌گیرد. در پی‌رفتِ رسیدن شبلی به خانهٔ زید و شنیدنِ گفت‌وگویِ مهمانان دربارهٔ خبر سفر حسین به کوفه، چندبار از مهمانان می‌پرسد کدام‌یک از ایشان با او سخن گفت و یاری خواست. «**صدای یکی:** کجاست یاری کننده‌ای؟/ شبلی ناگهان از جا می‌پرد./ **شبلی:** چه گفتی؟ [با چشم برمی‌گردد] کدامِ شما بود؟/ خاموشی جای همهمه را می‌گیرد؛ نگاه مهمانان به او-/ **شبلی:** [که متوجه شگفتی جمع شده]/ جمع پرسش‌آمیز به او می‌نگرند پشت پرده راحله نیز از زنان جدا می‌شود و حیران اوست./ **شبلی:** یکی گفت کجاست یاری کننده‌ای؛ آیا یکی از شما بود؟/ مهمانان به هم نگاه می‌کنند./ **شبلی:** یکی گفت کجاست یاری‌کننده‌ای؛ آیا یکی از شما بود؟» (همان: ۲۱)

برخی از پرسش‌های شبلی، احساس تعجب و سرزنش او را از رفتار مسلمانان کانونی می‌کند. در پی‌رفتِ رسیدن شبلی به نخلستان و رویارویی با شتربان، پرسش اصلی او این است: «آیا این محرم نیست که در آن جنگیدن و خون ریختن حرام است»؟ (همان: ۲۵-۲۶)

در همین گفت‌وگو، شبلی به صراحت می‌گوید، پرسشی دارد که پاسخ او نزد حسین است و پرسشگری و حقیقت‌جویی خود را کانونی می‌کند. (همان: ۲۷) در ادامه، وقتی شبلی از شتربان می‌شنود که ده روز پیش حسین را دیده است، از او سؤالی می‌پرسد تا بداند کدام گفته‌ها دربارهٔ حسین درست است: «آیا تو را وعده‌ای نداد؛ چون رئیسی- که چون به کوفه مقام کند تو را چیزی بخشد»؟ (همان: ۲۷-۲۸)

در فصل دیگری از روایت، وقتی برادران راحله در پی شبلی می‌آیند و قصد کشتن او را دارند، شبلی در گفت‌وگو با راحله، حقیقت‌جوییِ خود را کانونی می‌کند و به بیان افکار و درونیات خود می‌پردازد و می‌گوید حجت او بر مسلمانی حسین علی است و چون از برخی شنیده که حسین به راه دنیاپرستان رفته، حالا می‌خواهد تا دیر نشده، بر حقیقت دانا و بینا شود. (همان: ۳۵) پاسخ راحله نیز دغدغهٔ بنیادین شبلی را که سردرگمی میان دوگانهٔ یقین/انکار است، کانونی‌سازی درونی می‌کند: «ما چرا نگهش داشته‌ایم؟ [...] برو و حقیقت را بدان! با یقین برگرد یا انکار!» (همان: ۳۵-۳۶)

انتخاب دیگر شبلی که ایمان او را کانونی می‌کند، در گفت‌وگو با بازماندهٔ معبد کهن خود را نشان می‌دهد. او دوباره تأکید می‌کند که خدایان مرده‌اند و شبلی خدای زنده را می‌ستاید که در آسمان است: «[به] در روزگار عزت به آنان زر و سیم می‌افشاندند و حالا پاره‌های سرگین و سنگ. من خدای زنده را می‌ستایم که در آسمان است!» (همان: ۳۶)

حقیقت‌جویی و حقیقت‌خواهی شبلی، در پی‌رفتِ مبارزهٔ او با حرامیانی که زنان و کودکان را به بند کشیده‌اند، با دو نوع کانونی‌سازی بیرونی و درونی پردازش می‌شود. چشم‌انداز بصریِ رسیدن شبلی به کاروان گرفتار در بند، با خرده‌تصویرهای زن گریان؛ کودک گریان؛ مرد زبون‌شده و... از دیدگاهِ راوی و شبلی، در کانون توجه قرار می‌گیرد. (همان: ۳۷) تردید شبلی میان ماندن و مبارزه کردن یا رفتن و حقیقت را یافتن، با گفت‌وگوی درونی او کانونی‌می‌شود. او نمی‌داند چه کند که نه از خدایی که او را به کوفه خوانده بازماند، نه اینکه پشت کند و روی نامردی را سفید کند. «این چه آزمایشی است از من؟ ای که مرا خوانده‌ای چرا در راهم گروهی ستمدیده قرار داده‌ای که اگر به یاری‌شان بشتابم از تو بازمانم؟ [فریاد می‌کشد] اگر پشت کنم روی نامردی را سفید کرده‌ام- [به یال اسب بی‌تاب دست می‌کشد] برویم اسب شبگون من، برویم؛-که راه دراز درپیش است!» (همان: ۳۸) در نهایت شبلی می‌تازد و حرامیان را به‌دنبال خود می‌کشاند تا کاوران رها شود و پس از آنکه همه را به خود می‌کشاند، عنان برمی‌گرداند و با آن‌ها مبارزه می‌کند. تصویرهای جزیی که این پاره‌روایت را پردازش می‌کند، این‌همانی شبلی و پیشوایی را متبادر می‌کند که درپی اوست؛ زیرا او با پنج حرامی مواجه می‌شود که هریک، سلاحی متفاوت دارد و ازهر سو او را دربرمی‌گیرند و این تصویرسازی یادآورِ گزارش مقتل‌نگاران از احاطه‌شدن حسین با دشمنان است. (همان: ۳۹-۴۰)

یکی دیگر از کانونی‌شده‌های مرتبط با حقیقت‌جویی شبلی، تکرار واژه‌ها و تعبیرهای مترادف با مفهوم گمگشتگی، گم‌شدگی و سرگشتگی و بی‌تابی است. مخاطب از دیدِ خودِ شبلی به سرگشتگی او اشراف پیدا می‌کند؛ و این، کانونی‌سازی درونی با جهت‌گیری روان‌شناختی در بُعد شناختی است. نمونه‌ای از این گفتار صریح در گفت‌وگوی شبلی با جبیریان و خائفیان بروز

می‌کند. **«شبلی:** [عنان می‌گرداند] چه بگوید گمشده‌ای به گمشدگان؛ چون راه از بیراهه پیدا نیست؟/ **جبیر:** [بدگمان] پنهان می‌کند!/ **خائف:** تو از کدام سپاه مانده‌ای؟ دوست یا دشمنی؟ اغفال می‌کنی‌مان؟ بایست!/ **شبلی:**[فریاد می‌کند] من خود سرگشته این بیابانم!» (همان: ۴۱)

- **انتخاب شبلی از سوی خدا/حسین(ع)**

شاید بتوان گفت بالاترین بسامدِ کانونی‌شده در روایت روز واقعه، این دیدگاه است که شبلی فراخوانده شده است. کانونی‌سازی بیرونیِ این دیدگاه، شنیده‌شدن صدا یا به تعبیر درست‌تر، ندای یاری‌خواستن حسین علی از سوی شبلی است که مسألهٔ دراماتیک فیلمنامه را شکل می‌دهد و تعادلِ عروسی را برهمی می‌زند و بحران ترک مجلس را شکل می‌دهد. تکرار «صدای یکی» که از «کشته‌شدن مسیح در نینوا» می‌گوید و پرسش مکرر «کیست که مرا یاری کند؟»، یک رویداد هسته‌ای است که چارچوب اصلی روایت را شکل و به آن معنا می‌دهد: «کیست که مرا یاری کند؟»؛ «فردا مسیح را در نینوا به صلیب می‌کشند.»؛ «[مویان] در وادی وحشت، فردا مسیح بر صلیب می‌رود!»؛ «کجاست یاری کننده‌ای که مرا یاری کند؟»؛ (همان: ۱۹)؛ «کجاست یاری کننده‌ای یاری‌ام کند»؟ (همان: ۲۲)

در پی‌رفت‌های پایانی روایت، این دیدگاه، تکرار و از سوی شخصیت‌های آگاه‌تر، تأیید می‌شود؛ یعنی کانونی‌سازی درونی با جهت‌گیری روان‌شناختی در بعد شناختی تکمیل می‌شود: «راحله می‌بیند که شبلی ناگهان دیوانه‌وار راه می‌افتد و خود را به دریچه می‌رساند. از نگاه شبلی اسب را کنار در خانه بسته می‌بینیم. شبلی ناگهان بیرون می‌دود. از روبه‌روی او طاهر می‌رسد.» (همان: ۲۳)

در پی‌رفتِ درگیریِ برادران راحله با شبلی بازهم گفتار صریح شخصیت این دیدگاه را کانونی‌سازی درونی می‌کند که سفر شبلیِ نومسلمان و جویایِ حقیقت به سوی کوفه به اختیار او نبوده و فراخوانده شده است: «من بازگشت نمی‌توانم؛ من به خود نیامدم که به خود برگردم!» (همان: ۳۱) یا «سوگند به شب چون شکسته شود، و روز چون برآید، که از تو جز مهری ندیده‌ام که همه عمر از آن محروم بوده‌ام. بیماری جان تو بر من باد، و سایه‌ات از زمین کم مباد؛ اما اینکه

آمدم به اختیار من نبود. من می‌روم چون خوانده شده‌ام.» (همان: ۳۵)

نوع دیگری از کانونی‌سازی‌های درونی این مفهوم، در گفت‌وگوهای شِکوه‌آمیز شبلی با خدا شکل می‌گیرد و آن، انتظار یاری از کسی است که خود، او را به این راه فراخوانده است. «به خدا که تو داری مرا به راهی می‌بری که خود می‌خواهی. معنی این چیست؟ امتحان؟ امتحان من؟» (همان: ۴۴-۴۵) یا «ای که مرا خوانده‌ای، راه را نشانم بده!» (همان: ۵۶)

آخرین نمونهٔ این کانونی‌سازی درونی، در رویارویی شبلی با سر بر نیزه دیده می‌شود. او دربرابر واقعهٔ کربلا ایستاده، می‌گوید: «بی شمشیر به چه کاری آمدم؟- [از جگر فریاد می‌زند] اگر نباید به وقت می‌رسیدم، چرا مرا خواندی؟» (همان: ۶۳)

- **شهربانوی ایرانی**

در *روز واقعه*، شهربانو به‌عنوان دختر پادشاه ایران و کسی که اعراب او را به بند کشیده و پدرانش را کشته‌اند، از دیدگاه شخصیت‌های اصلی و فرعی کانونی می‌شود. در پی‌رفتِ رسیدن شبلی به واحه‌ای که کاروان حسین پیش از او آنجا بوده، پیرمرد جایی را به شبلی نشان می‌دهد و می‌گوید: «[خود] این سنگی است که او بر آن پا نهاد؛ این دیرکی است که ذوالجناح را به آن بستند؛ این جایی است که زینب نماز کرد؛ این دلوی است که عباس علمدار دو دست خود را در آن شست. این جای هودج شهربانوست که دختر پادشاه ایران بود.» (همان: ۵۳)

در ادامهٔ این گفت‌وگو، جهان‌بینی مرتبط با تقابل ایران و اعراب از دیدگاه حسین که شخصیت اسطوره‌ای متن است کانونی می‌شود. نقل گفت‌وگوی حسین با شهربانو، رویداد اصلی روایت نیست و به‌همین‌سبب با القای معانی و مضامینِ پیرامونیِ درونمایه در ارتباط است. حسین از شهربانو می‌خواهد که خود را به دروازه‌های ایران برساند و بانوی جهان تأکید می‌کند او بیش از هرکسی اسیری را آزموده، چون شهربانو را از ایران، اسیر آورده‌اند: «شاهزاده گریان گفت مرا با کودکان بگذار تا روز واقعه، که ایشان جگربندان من‌اند. فرزندان پرسیدند: چگونه ما را ترک می‌کنی که خود خون از جگر می‌باری؟ بانوی جهان گفت شما اسیری را نمی‌دانید؛ اما مرا از ایران اسیر آوردند.» (همان: ۵۲-۵۳)

در رویدادهای پایانی روایت، شبلی در نزدیکی‌های کربلا از کنار ویرانه‌هایی می‌گذرد که در توصیف آن بر «خم طاق گنبدی» و «ایوان گنبدی شکسته» تأکید می‌شود و ایوان مدائن را به ذهن متبادر می‌کند. همانجا زنی دیده می‌شود که از یک سپاهِ سوارِ تیره‌پوش گریزان است و از درد به خود می‌پیچد و کمی جلوتر در گفت‌وگوها معلوم می‌شود او شهربانوست. اینجا وضعیت دردناک شهربانو با چشم‌اندازی استعاری از ایوانِ شکستهٔ ایران، کانونی‌سازی بیرونی می‌شود. (همان: ۵۶-۵۷)

در گفت‌وگوی شبلی با زن، دو روایت تاریخی کانونی‌سازی درونی می‌شود که هم جهت‌گیری روان‌شناختی دارد هم از جهت‌گیری ایدئولوژیک دور نیست. شبلی که می‌بیند زن ضجه می‌زند گمان می‌کند تیرخورده و می‌خواهد به او مرهمی دهد؛ اما زن روایت می‌کند کودکی شیرخوار داشته که اکنون در کربلا بر نیزه رفته است. با توجه به اینکه مخاطب از گزارشِ تاریخیِ واقعهٔ کربلا دربارهٔ کشته‌شدن کودک شیرخوار (علی‌اصغر فرزند رباب) آگاه است، روایت بیضایی از اینکه کودک، فرزند شهربانوی ایرانی است، به روایتِ فیلمنامه مربوط است نه واقعیت تاریخی؛ بنابراین کانونی‌سازی، جهت‌گیری روان‌شناختی در بعد شناختی دارد. از سوی دیگر، درد و ضجهٔ زن که کودک ازدست‌داده و سینه‌ای پرشیر دارد، از هر دو بُعد جسمانی و روانی در کانون دید قرار می‌گیرد؛ و کانونی‌سازی، جهت‌گیری روان‌شناختی در بُعد عاطفی دارد. «کاش تیری در دلم نشسته بود که بر من آسان تر بود. مرا درد از سینه‌های پرشیر است. مرا کودکی بود که هرروز این دم از من شیر می‌مکید. سینه‌ام از درد پر شده؛ رگ‌های ورم کرده فریاد می‌کنند، و تیر در تنم می‌دود. از من دور شو ای جوانمرد» (همان: ۵۷)

در ادامهٔ این روایت، وضعیت شهربانو از دیدگاهی ایدئولوژیک کانونی می‌شود که با تقابل ایران/ عرب در ارتباط است؛ چون شهربانو از زمین مادری و زمینی که بندی‌اش کرده‌اند، سخن می‌گوید و در پایان گفتار خود به ایرانِ ویرانه اشاره می‌کند و می‌خواهد به‌سوی آن بتازد: «[...] در زمین مادری‌ام مرگ تبار خود دیدم، و در زمینی که بندی‌ام کرد مرگ نابکار درفش آبنوس بر سر دلبندانم آورد. مگر این کودکی شیرخواره بود که اینک به نیزه مهمان است. پشت من کمان شد از دوری اوست. کودک از من تشنه‌تر است و در همه سرم ناله‌های اوست. او گرسنه

بی من است و من با درد بی او. [...] اسب من بیا؛ پشت بده؛ به تک برو؛ بنگر که خونخواران تا مرگ در پی من‌اند. بتاز تا ایران ویرانه! شاید زمین مادری‌ام بشناسد و بشکافد و پناه دهد.» (همان: ۵۷-۵۸)

در پایان این روایت، کانونی‌سازی درونی با جهت‌گیری روان‌شناختی در بعد شناختی کامل می‌شود و یک سپاهی بر این آگاهی تأکید می‌کند که او شهربانوست. «دیده‌اند که ذوالجناح او را رکاب داد؛ پس شهربانوست!» (همان: ۵۸)

کانونی‌سازیِ ماجراهای شهربانو به جهت بلاغت روایی و میزان تأثیرگذاری آن درخور توجه است؛ زیرا با جهت‌گیری سه‌گانهٔ کانونی‌سازی و نیز، چندصدایی روایت مواجهیم.

- **وحدت ادیان و این‌همانی امام حسین(ع) و عیسی**

در فیلمنامه، اشاره‌های مسیحیِ نومسلمان به مسیح، و برهم‌سنجیِ دو پیشوای دینیِ مسیحیت و اسلامِ شیعی، چندبار اتفاق می‌افتد که نحوهٔ توزیع آن در آغاز، میانه و پایان روایت، دلالتمند است. در آغاز روایت، شبلی ایمان و صداقت خود را نسبت به پیامبر پیشین، عیسی مسیح نشان می‌دهد. «[...] دیگر آنکه من بندهٔ مصلحت نیستم که اگر بودم، زنار به آتش می‌سوختم همچنانکه ظاهریان کردند. من نه ترسانم نه سودپرست؛ درست این است که از عشق راحله بی‌خویشتنم.» (همان: ۶-۷) شخصیت‌های فرعی نیز از دیدگاه خود این حقیقت را در کانون دید قرار می‌دهند که شبلی مسیحیت را انکار نکرده و دین خود را با ایمان به سید عربی کامل کرده است. «**طاهر:** او مسیح را انکار نکرد!/ **زید:** انکار کند؟ منکران مسیح قاتلان او بودند! او برکشیده خداوند بود؛ و حالا سرسپرده او در کلمات سید عربی صدای خداوند را می‌شنود.» (همان: ۱۳)

در میانهٔ روایت، دوبار، هنگام شکل‌گیری مسألهٔ اصلی و بحران داستان، شنیدن صدای درون شبلی با این مضمون کانونی می‌شود که فردا مسیح در نینوا به صلیب کشیده می‌شود؛ و یک بار هم در نقطهٔ اوج داستان، او خود این شنیده را بازگو و کانونی می‌کند. «**صدای یکی:** فردا مسیح را در نینوا به صلیب می‌کشند. (همان: ۱۸) [...] **صدای یکی:** [مویان] در وادی وحشت، فردا مسیح بر صلیب می‌رود! (همان: ۱۹) [...] **شبلی:** شنیده‌ام امروز مسیح را در نینوا به صلیب می‌کشند.»

(همان: ۴۱)

در پایان روایت نیز شبلی از کشته‌شدن حسین علی در نینوا با تعبیر به صلیب کشیدن سخن می‌گوید و گفتهٔ پیشین او دربارهٔ بر صلیب رفتن مسیح در نینوا تأیید و کانونی می‌شود. «او —به بالاترین- جائی رسید- که بشری- رسیده. او را — در نینوا- به صلیب کشیدند. [راحله را می‌بیند و اشکش می‌غلتد] او- با من- حرف زد!» (همان: ۶۱)

کانونی‌سازی در فیلم روز واقعه ساخته شهرام اسدی

برای تحلیل کانونی‌سازی در فیلم «روز واقعه»، نخست باید به تفاوت‌های کانونی‌سازی در ادبیات و سینما توجه کرد. در ادبیات، کانونی‌سازی از مجرای زبان رخ می‌دهد و نویسنده می‌تواند با انتخاب واژگان، ساختار جملات و سبک گفت‌وگوها اطلاعات را گزینش کند. در سینما، ابزارهای کانونی‌سازی بیشتر بصری است و فیلمساز با استفادهٔ خاص از زاویه دوربین، حرکت دوربین، میزانسن، صدا و... چیزی را کانونی می‌کند. میزان دسترسی به ذهن شخصیت‌ها نیز در ادبیات و سینما متفاوت است. نویسندهٔ روایت ادبی به‌راحتی می‌تواند از افکار و عواطف شخصیت‌ها سخن گوید؛ اما فیلمساز ناگزیر است مخاطب را از طریق تک‌گویی درونی، تدوین ذهنی، بازگشت به گذشته یا نشانه‌های دیداری به ذهن شخصیت نزدیک کند. از دیگر تفاوت‌ها، دشوار بودن تغییر کانونی‌ساز است. در رمان ممکن است یک فصل از دیدگاه شخصیت اول و فصل دیگر از دیدگاهی شخصیتی بیرون ماجرا روایت شود؛ اما در فیلم، بیننده به یک زاویه‌دید بصری عادت می‌کند و به همین سبب تغییر کانونی‌ساز دشوار است. اگرچه، فیلم‌هایی هم ساخته شده‌اند که این تغییر را به شکلی خلاقانه نشان داده‌اند و مشهورترین آن‌ها «راشومون» ساخته آکیرا کوروساوا است.

فیلم «روز واقعه» روایتی از سفر درونی و بیرونی عبدالله، مسیحیِ تازه‌مسلمان است که برای شناخت حقیقت سفر می‌کند تا به قافلهٔ امام حسین پیوندد. این سفرِ روایی از منظر کانونی‌سازی، تحولی تدریجی را در دیدگاه بازتاب می‌دهد که با ابزارهای سینمایی پشتیبانی می‌شود. «روز واقعه» نمونه‌ای برجسته از هماهنگی تکنیک‌های سینمایی با فرآیند کانونی‌سازی است. کارگردان با تکیه بر کانونی‌سازی درونی، توانسته است روایت را از منظر عبدالله شکل دهد؛ اما در لحظاتی

با بهره‌گیری از تدوین، زاویه‌های متنوع دوربین و نورپردازی، این کانون را گسترش داده و به مخاطب امکان تجربهٔ همزمان درونی و بیرونی داده است. این تعامل بین فرم و محتوا، یکی از دلایل موفقیت فیلم در تأثیرگذاری احساسی و معنوی است. برخی از شیوه‌های کانونی‌سازی با ابزارهای سینمایی در پی ذکر می‌شود.

کانونی‌سازی روان‌شناختی و تداوم دیدگاه شخصیت اصلی

در بیشتر صحنه‌های فیلم، ما با یک کانونی‌سازی درونی مواجه هستیم و اطلاعاتی که به مخاطب داده می‌شود، به دانش و تجربهٔ عبدالله محدود است؛ برای مثال، در صحنه‌ای که عبدالله تصمیم می‌گیرد عروسی را ترک کند، ترکیب‌بندیِ تصویر به‌گونه‌ای است که او را در مرکز قاب و در میان جمعیتِ نادان قرار می‌دهد؛ نور موضعی بر چهرهٔ او تأکیدی بر کشمکش درونی اوست. صدای ضرباهنگ قلب و افکت‌های صوتی که در تدوین افزوده شده‌اند، تجربه ذهنی عبدالله را بازتاب می‌دهند و سطح کانونی‌سازی را از بیرونی به درونی تغییر می‌دهند.

زاویهٔ دوربین و تغییر نوع کانونی‌سازی

کارگردان با استفاده از زاویه‌های دید خاص، میزان آگاهی را مخاطب از وقایع محدود می‌کند یا گسترش می‌دهد؛ برای مثال، در سکانسی که عبدالله در بیابان سرگردان است و قافله را گم کرده، استفاده از نمای بالا[16]، احساس بی‌پناهی و سرگشتگی را تداعی می‌کند؛ این شگرد، نوعی کانونی‌سازی بیرونی متفاوت و همسو با وضعیت روانی شخصیت است.

در صحنهٔ دیدار عبدالله با راهزنان، دوربین از نمای پشت سر عبدالله وارد صحنه می‌شود و ما فقط همان چیزی را می‌بینیم که عبدالله می‌بیند و اطلاع بیشتری نداریم. این شگرد نمونه‌ای از کانونی‌سازی محدود[17] است.

16. High Angle
17. Restricted focalization

تدوین و نحوه انتقال اطلاعات

در فیلم روز واقعه، تدوین غیرتداومی و جابه‌جایی بین فلاش‌بک‌ها و زمان حال، به ایجاد کانونی‌سازی چندلایه کمک می‌کند. تدوین همزمان[۱۸] در برخی صحنه‌ها، مثل تطابق سفر عبدالله با وقایع کربلا، نوعی کانونی‌سازی برون‌روایتی[19] ایجاد می‌کند؛ به‌نحوی که دوربین از فضای ذهنی عبدالله فاصله می‌گیرد و مخاطب را به موقعیتی برتر منتقل می‌کند.

نورپردازی و موسیقی به‌مثابه ابزار کانونی‌سازی

در صحنه‌ای که عبدالله از دور صدای کاروان را می‌شنود؛ اما نمی‌تواند آن را بیابد، استفاده از نورهای کم‌کنتراست، فضایِ مه‌آلود و موسیقیِ وهم‌آلود، بر کانونی‌سازیِ حسی[۲۰] تأکید می‌کند. موسیقی در اینجا نه فقط ابزار همراهیِ احساسی، بلکه نشانه‌ای از دسترسیِ محدود شخصیت به حقیقت است؛ اما در لحظهٔ مواجههٔ عبدالله با بدن‌های شهدا، موسیقی قطع و سکوت و صدای باد غالب می‌شود؛ این حذفِ موسیقی، بازتابی از کانونی‌سازیِ درونی در مواجهه با فاجعه‌ای فراتر از ادراک کلمات است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

18. Parallel editing
19. Extradiegetic focalization
20. Affective focalization

حرکت دوربین و هم‌ذات‌پنداری مخاطب

حرکت‌های آرام دوربین در طول سفر عبدالله، به‌ویژه در نماهای طولانی[21]، باعث می‌شود مخاطب زمان کافی برای درونی‌کردن فضای ذهنی او داشته باشد. در صحنه‌هایی که عبدالله از دوردست مسیر را می‌نگرد، دوربین به‌کُندی به او نزدیک می‌شود، گویی از دید ناظر به درون روان او نفوذ می‌کنیم. این حرکت دوربین، به مثابهٔ ابزار کانونی‌سازیِ ادراکی و روان‌شناختی عمل می‌کند.

زاویهٔ دوربین و تغییر دیدگاه شخصیت‌ها

تغییر زاویهٔ دوربین در ترسیم موقعیت عبدالله در ابتدا و انتهای فیلم قابل توجه است. در فصل‌های ابتدایی روایت که عبدالله یا پرسشگر است یا در مقام دفاع از خود برمی‌آید، دوربین او را از بالا و از دید شخصیت‌های انتقادکننده نشان می‌دهد. وقتی مردنصرانی از عبدالله می‌پرسد چرا عشق دختری مسلمان اختیار کرده، دوربین عبدالهِ پیاده را ازدید نصرانیِ سوار نشان می‌دهد و او درحالی که در موضعی پایین‌تر از مرد نصرانی ایستاده، از دیدگاه خود دفاع می‌کند.

21. Long takes

در صحنهٔ رسیدن برادران راحله به عبدالله، هنگامی که برادران، او را دشنام می‌دهند و سرزنش می‌کنند، دوربین از نگاه عبدالله که بر زمین افتاده، برادران را نشان می‌دهد که بالای سر او ایستاده‌اند.

در پایان فیلم که عبدالله موقعیتی برتر از مسلمانان دارد و به کشف حقیقت رسیده، تصویرِ او را در میدانچهٔ شهر با تغییر تقابل ابتدایی می‌بینیم. در این تصویر مردمِ پرسشگر و جامانده، از پایین به عبدالله نگاه می‌کنند و زاویه‌دید عبدالله از بالا به پایین است. زاویه دوربین، ابزار کانونی‌سازی است که از جهت‌گیری ادراکی به جهت‌گیری روان‌شناختی و ایدئولوژیک نزدیک می‌شود؛ زیرا هم اطلاعات عبدالله را برجسته می‌کند هم ایمان او را در تقابل با کهنه‌مسلمانان نشان می‌دهد.

دریافت‌ها و نتایج

در فیلمنامه و فیلم «روز واقعه» کانونی‌شده‌های درونی و بیرونی با دسته‌بندی‌ها و عنوان‌گذاری‌های زیر قابل تعریف است:

الف- کانونی‌شده‌های بیرونی:

۱-سفر از مکان داخلی به مکان‌های متعدد بیرونی؛

۲-تصویر گفت‌وگوهای دال بر پرسش و پاسخ یا ایراد و پاسخ به ایراد؛

۳- پاره‌روایت‌های تاریخی مربوط به سفر، نبرد و شهادت حسین علی؛

۴-صدایی مکرر دعوت شبلی به کربلا.

ب- کانونی شده‌های درونی:

۱- تقابل ایمان راستین/ ایمان ظاهری (با جهت‌گیری ایدئولوژیک)؛

۲- شخصیت و جایگاه حسین علی (با جهت‌گیری ایدئولوژیک)؛

۳- شخصیت و جایگاه حسین علی (با جهت‌گیری روان‌شناختی/عاطفی)؛

٤- گفتار حسین علی (با جهت‌گیری روان‌شناختی/ شناختی و جهت‌گیری ایدئولوژیک)؛

٥- عاشقی شبلی (با جهت‌گیری روان‌شناختی/ عاطفی)؛

٦- حقیقت‌جویی شبلی (با جهت‌گیری روان‌شناختی/ شناختی)؛

۷- این‌همانی امام حسین و مسیح (با جهت‌گیری ایدئولوژیک)؛

۸- وضعیت شهربانوی ایرانی (با جهت‌گیری ایدئولوژیک و جهت‌گیری شناختی/ شناختی- عاطفی).

کانونی‌سازی در گذر از فیلمنامه به فیلم، با تکیه بر ابزارهای سینمایی فیلم، امکان تجربه همزمانیِ درونی و بیرونی را محقق کرده است؛ برای مثال افکت‌های صوتی و شیوه قاب‌بندی، تجربه ذهنی شخصیت را القاء می‌کند و کانونی‌سازی بیرونی را به کانونی‌سازی درونی پیوند می‌دهد؛ یا استفاده از نمای بالا علاوه بر نشان دادن شخصیت در مکان که کانونی‌سازی بیرونی است، حس تنهایی و سرگشتگی او را نیز نشان می‌دهد که کانونی‌سازی درونی است.

منابع

- انوشیروانی، علیرضا (۱۴۰۲). «ادبیات تطبیقی در ایران: با*بی پرانتز*». *مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی*. ش۶. صص۱-۸
- بری، پیتر (۱۴۰۰). «روایت‌شناسی: نظریه و کاربرد». *نقد ادبی با رویکرد روایت‌شناسی*. پل کبلی، مانفرد یان و دیگران. گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده. تهران. انتشارات نیلوفر.
- بیضایی، بهرام (بی‌تا). *روز واقعه*. تهران. انتشارات روشنگران
- پاینده، حسین (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی؛ درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای*. ج‌اول. تهران. سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- تولان، مایکل (۱۳۹۳). *روایت شناسی: درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی*. ترجمهٔ دکتر سیده فاطمه علوی و دکتر فاطمه نعمتی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)
- حسنی راد، مرجان (۱۳۸۹). «کانونی‌سازی ابزاری برای روایت‌گری (بررسی تطبیقی کانونی‌سازی در رمان خانم دالووی و رمان و فیلم اقتباسی ساعت‌ها)». *کتاب ماه ادبیات. (۱۵۲) خرداد* .صص ۵۱-۵۶.
- حیاتی، زهرا (۱۳۹۷). «تحلیل تقابل‌های بنیادین متن در گفتمان ادبی و سینمایی؛ مطالعه موردی: داستان *آشغالدونی* و فیلم اقتباسی "دایره مینا"». *متن‌پژوهی ادبی*. ش۷۵. صص۸۵-۱۰۴.
- حیاتی، زهرا؛ صافی پیرلوجه، حسین؛ فرنوش، میرزایی (۱۳۹۶). «تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی؛ مطالعه موردی: فیلم "خاک" و داستان *اوسنه باباسبحان*». *روایت شناسی*. ش۱. صص۵۱-۸۴.
- حیاتی، زهرا؛ صافی پیرلوجه، حسین؛ فرنوش، میرزایی (۱۳۹۸). «تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی. مطالعه موردی: داستان و فیلم اقتباسی "شوهر آهوخانم"» *پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی*. ش۱. صص ۹۹-۱۳۴.

- رادنیا، فاطمه؛ زارع خلیلی، فتح الله؛ غروی منجیلی، فریبا؛ رحمانی، اشکان (۱۴۰۰). «تحلیل فرایند اقتباس در فیلم پری داریوش مهرجویی با رویکرد روایت‌شناسی کنشیِ گرماسی و الگوی تحلیل ساختاری بوردول». *هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*. ش۲۶. صص ۴۶-۳۶
- ریمون-کنان، اشلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: انتشارات نیلوفر.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۳). *آشنایی با نقد ادبی*. چ‌سوم. تهران: انتشارات سخن.
- ظریفیان، مهدی؛ بامشکی، سمیرا؛ قندهاریون، عذرا (۱۳۹۶). «بررسی برگردان سینمایی داستانِ اوسنه *باباسبحان* بر مبنای نظریه فزون‌متنیت ژرار ژنت». *ادبیات پارسی معاصر*. ش۲۲. صص ۵۱-۸۱.
- علوی‌زاده، فرزانه‌ســـادات (۱۴۰۰). «مطالعات میان‌رشـــته‌ای ادبیات تطبیقی، رویکردهای روش‌شناسی آن و بحران هویت ادبیات تطبیقی». *ادبیات تطبیقی*. ش.۲۵. صص۱۷۹-۲۰۷.
- فاولر، راجر (۱۳۹۵). *سبک و زبان در نقد ادبی*. ترجمهٔ مریم مشرف. تهران. انتشارات سخن.
- قبادی کیا، علی؛ سام‌خانیانی، علی‌اکبر (۱۳۹۴). «نگرشی بر رابطه ادبیات و سینما با رویکرد به نظریه‌های فیلم و ادبیات». *دومین کنفرانس بین‌المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی*. ترکیه- استانبول. صص۱-۱۷.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمه امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.
- نظری منظم، هادی (۱۳۸۹). «ادبیات تطبیقی: تعریف و زمینه‌های پژوهش». *نشریه ادبیات تطبیقی*. ش۲. صص۲۲۱-۲۳۷
- هاچن، لیندا (۱۲۳۶). *نظریه‌ای درباب اقتباس*. ترجمه مهسا خداکرمی. تهران. نشر مرکز.
- یان، مانفرد (۱۴۰۰). «کانونی‌سازی در روایت». *نقد ادبی با رویکرد روایت شناسی*. پل کبلی، مانفرد یان و دیگران. گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: انتشارات نیلوفر.