



A Study of the Function of the "Narrative Center" in the Novel "The Strangers' Cemetery"

Asgar Salahi ^{1*} | Leila Azarnivar ²

1. Corresponding Author, Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran. Email: a.salahi@uma.ac.ir
2. PhD Student in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran. Email: leilaazarnivar@yahoo.com

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 17/05/2021

Received in revised form: 01/10/2021

Accepted: 07/11/2021

Keywords:

Stranger's Cemetery,

Center,

Narration,

Point of view,

Focalization.

ABSTRACT

The focal point of view is the point that the author or narrator chooses to look at the story and creates a connection between the narration and the narrator point of views, , narrator and the reader. Considering that the scene of novel is the embodiment of voices, different discourses and the collision of social perspectives; therefore, the purpose of this research is to identify the amount of information that the author wants to provide to the audience, as well as to obtain the thoughts, feelings, desires and emotions of the fictional characters that may be obvious or hidden. In order to achieve this goal, it is necessary to use focal points, which cause a different attitude to a single phenomenon. *Stranger's Cemetery* is also important due to the use of multiple narrators in terms of the focal point of view. For this purpose, in this article, with the method of content analysis, we first examine the widely used viewpoints in the novel and then, using the theories of narratologists, examine the point of view. The author, the focus of the narrative and the focalization and analysis of different types and psychological and ideological aspects, etc. have been discussed. The result is that in *Stranger's Cemetery*, Yoonesi looked at the single phenomenon from the different points of view by using the different narratives, he gave the narrator the opportunity to decide about his presence and participation in the story and the reader will be aware of different points of view with different events and phenomena and other aspects of the story.

Cite this article: Salahi, A. & Azarnivar, L. (2023). A Study of the Function of the "Narrative Center" in the Novel "The Strangers' Cemetery". *Research Journal in Narrative Literature*, 12(1), 147-172.



© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/rp.2021.6237.1315



بررسی کارکرد «کانون روایت» در رمان گورستان غریبان

عسگر صلاحی^{*۱} | لیلا آذرنیوار^۲

۱. نویسنده مسئول، دانشیار، زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

رایانامه: a.salahi@uma.ac.ir

۲. دانشجو دکتری، زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

رایانامه: leilaazarnivar@yahoo.com

اطلاعات مقاله

چکیده

نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۲۷

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۷/۰۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۱۶

واژه‌های کلیدی:

گورستان غریبان،

کانون،

روایت،

زاویه دید،

کانونی شدگی.

کانون دید، نظرگاهی است که نویسنده یا راوی برای نگرستن به داستان انتخاب می‌کند و بین روایت، زاویه دید، راوی و خواننده ارتباط ایجاد می‌کند. با توجه به این که رمان صحنه تجسم صداها، گفت‌وگو، متفاوت و برخورد چشم‌اندازهای اجتماعی و زاویه دید است؛ بنابراین هدف این پژوهش مشخص کردن میزان اطلاعاتی است که نویسنده می‌خواهد در اختیار مخاطب قرار دهد، همچنین دستیابی به افکار، احساسات، خواسته‌ها و عواطف شخصیت‌های داستانی که ممکن است آشکار یا پنهان باشد. برای رسیدن به این هدف استفاده از کانون‌های دید ضروری است که این کانون دید باعث نگرش متفاوت به یک پدیده واحد می‌شود. گورستان غریبان نیز به دلیل به کارگیری راویان متعدّد از لحاظ کانون دید حائز اهمیت است به همین منظور در این مقاله، با شیوه تحلیل محتوایی ابتدا به بررسی زاویه دیدهای پرکاربرد در رمان و سپس با استفاده از نظریه‌های روایت‌شناسان به بررسی دیدگاه نویسنده، کانون روایت و کانونی‌سازی و تحلیل گونه‌های مختلف و جنبه‌های روان‌شناختی و ایدئولوژیک و... پرداخته شده است. نتیجه این که در گورستان غریبان، یونسی به پدیده واحد از نقطه کانون‌های متفاوت نگریسته و با استفاده از این کانون روایت‌های مختلف هم این بخت را به راوی داده است که درباره میزان حضور و مشارکت خود در داستان تصمیم‌گیری کند و هم خواننده با رویدادها و پدیده‌های متفاوت و جنبه‌های دیگر داستان، از دیدگاه‌های مختلف آگاه شود.

استناد: صلاحی، عسگر و آذرنیوار، لیلا (۱۴۰۲). بررسی کارکرد «کانون روایت» در رمان گورستان غریبان. پژوهشنامه ادبیات

داستانی، ۱۲(۱)، ۱۴۷-۱۷۲.



حق مؤلف © نویسندگان.

ناشر: دانشگاه رازی

۱. پیشگفتار

ابراهیم یونسی نویسنده و مترجم معاصر ایران، سال ۱۳۰۵ در شهر بانه به دنیا آمد. وی بیش از ده کتاب تألیفی و ۴۰ ترجمه در کارنامه ادبی خود ثبت کرده است. هنر داستان‌نویسی، رمان مادرم دوباره گریست، گورستان غریبان، آرزوهای بزرگ، اسپاراتاگوس، جنبه‌های رمان، تاریخ اجتماعی هنر از جمله آثار اوست. یکی از داستان‌های برجسته او گورستان غریبان، رمانی کلاسیک، واقع‌گرایانه و جامعه‌شناسانه است که دیالکتیک پیچیده روابط اجتماعی را نشان می‌دهد.

یونسی در «گورستان غریبان»، اندیشه، زبان و بیان روشنی دارد و شخصیت آدمی را در بستر رویدادها و روابط اجتماعی به نمایش می‌گذارد. نویسنده ضمن روایت داستان به بیان اوضاع نامطلوب و بی‌عدالتی، فساد اخلاقی و نظام اقتصادی دوران رضا شاه پرداخته است. آدم‌ها و رنج و شادی آن‌ها را نه در اوهام و کابوس، بلکه در جهان حقیقت و محیط جغرافیایی ویژه به تصویر می‌کشد. با توجه به تعریف روایت که نوعی از کلام و سخن و بیان‌گر رویداد یا رویدادهایی است. به همین خاطر دربرگیرنده آثار «غیرداستانی مانند خاطرات، زندگینامه‌ها، زندگینامه‌های خودنوشت و متن‌های تاریخی هم می‌شود؛ چون آن‌ها هم رخداد یا رخدادهایی را بازگویی کنند» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۰۸). گورستان‌غریبان هم خاطره یا خاطره‌های ابراهیم یونسی و نمایان‌کننده تجربه‌ای ژرف در عرصه هنر و زندگی است. به لحاظ روایتی دارای فقره‌های فرعی (اپی‌زودها) است. اثری رئالیست که رویدادهای داستان از زمان آواره‌گی‌های پی‌درپی خانواده از عصر رضاشاهی تا دوره کوتاهی پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ آغاز و ادامه می‌یابد. نویسنده تصویری از حوادث سوم شهریور ۱۳۲۰، وقایع آذربایجان و کردستان، آمدن نیروهای نظامی شاه به این دو استان، بالیدن کودکان در فضای متشنج غرب ایران، وضع مردم کردستان و روابط اداری، زراعی و عشیره‌ای این منطقه همچنین زندگی مردم ستمدیده و لحظه‌های اندوه‌بار آن‌ها را که در زیر بار بیدادگری دیوانیان و خان‌ها کمر خم کرده و طعم بیدادگری را چشیده‌اند ارائه می‌دهد.

همانند رضایی پاره‌دوز که بنیاد زندگی‌اش زیرورو شده به بانه پناه آورده، از رویدادهای غیرمنتظره ایام سر در نمی‌آورد. عالیه را سلیطه خانم می‌نامد در حالی که دختر بی‌گناهِش قربانی نظام فاسد و هوس یک قزاق بی‌اصل و نسب و بیمار دوره رضاشاهی است. مادر داغ‌دیده که اجازه ندارد برای تسلی‌ای غم خود بر سر قبر بی‌نام و نشان دختر اشک بریزد (ن.ک: دستغیب، ۱۳۹۱: ۵۶۰-۵۶۲).

هدف این پژوهش بررسی کاربست کانون روایت و کانونی‌سازی و جنبه‌های آن در این داستان

است. سؤال‌هایی به ذهن می‌رسد که نویسنده برای جهت‌گیری و فهم روایت خود از چه کانون‌دیدنی استفاده کرده‌است؟ یا چگونه با به‌کارگیری از چشم‌انداز شخصیت‌ها، داستان را روایت می‌کند که هم بر زمان حال و گذشته شخصیت‌های اصلی رمان احاطه دارد؟ و عامل کانونی‌ساز داستان درونی یا بیرونی است؟

فرضیه‌های پژوهش، گویای آن است که نویسنده از کانون روایت متفاوتی برای انتقال پیام خود به مخاطب استفاده کرده‌است. عامل کانونی‌ساز روایت داستان، کانون درونی است.

بررسی روایت‌شناسی و مؤلفه‌های آن در ادبیات داستانی و متون ادبی از جمله موضوع‌هایی است که در دهه‌های اخیر توجه پژوهشگران را به خود جلب کرده‌است. پژوهش‌های متعددی نیز در قالب کتاب، پایان‌نامه، مقاله و طرح‌های پژوهشی در مورد آن انجام گرفته‌است. در پژوهش حاضر که به بررسی کارکرد «کانون روایت» در رمان گورستان غریبان می‌پردازد؛ پیشینه را می‌توان به دو دسته طبقه‌بندی کرد؛ دسته اول آثاری که در ارتباط با رمان گورستان غریبان انجام شده، دسته دوم آثاری که در ارتباط با «کانون روایت» انجام گرفته‌است.

در دسته اول؛ با اینکه یونسی از جمله نویسندگان، مترجمان معاصر است که ما شاهد آثار متعددی از این نویسنده هستیم؛ اما پژوهش‌ها و نوشته‌های اندکی، براساس رویکردها و نظریه‌های مختلف در خصوص این نویسنده و آثار او صورت گرفته‌است. برای نمونه در زمینه گورستان غریبان؛ سهراب‌نژاد و هم‌متی (۱۳۸۷)، در نقد جامعه‌شناختی این رمان نشان داده‌اند که یونسی با تمام قدرت سعی در شناساندن اوضاع اجتماعی و سیاسی حاکم بر زمان در داستان‌هایش را دارد و توانسته به‌خوبی از عهده این کار برآید. لطیف‌پور و همکاران (۱۳۹۶)، نیز در «بررسی گورستان غریبان براساس منطق گفت‌وگویی» به این نتیجه رسیده‌اند که یونسی به‌صورت ابتکاری و با بهره‌بردن از تمهیداتی شخصی و بومی، کلام خود را از تک‌صدایی بودن خارج و وارد حوزه رمان گفت‌وگویی و چندصدایی کرده‌است.

در مورد دسته دوم تنها به چند نمونه از آن اشاره می‌شود: بیاد و نعمت (۱۳۸۴)، در مقاله «کانونی‌سازی و روایت»، کانونی‌سازی را به‌عنوان عنصر بینابینی دانسته‌اند که از یک سو به داستان و شخصیت‌های داستانی و از سوی دیگر به کلام راوی مربوط است. تسلیمی و مبارکی (۱۳۹۳)، نیز در «بررسی کانون روایت در رمان دل‌دگمی و ارتباط آن با جریان سیال ذهن» نشان داده‌اند که مندنی‌پور یک نویسنده رئالیست و مدرنی است که در داستان به جای تک‌صدایی، صدای شخصیت‌های مختلف

را به گوش خواننده می‌رساند. در این رمان، راوی دانای کل به سیلان ذهن‌های شخصیت‌های اصلی داستان رو می‌کند و با کانونی‌سازی درونی و بیرونی به بیان احساسات و عقاید و توصیف زمان و مکان‌های مختلف داستان می‌پردازد. آن‌ها به این نتیجه رسیده‌اند که کانونی‌سازی از دیدگاه ژنت با جریان سیال ذهن شخصیت‌های این رمان ارتباط مستقیمی دارد؛ اما در میان تمامی این پژوهش‌ها، اثری که به بررسی رمان *گورستان غریبان* از منظر کانون روایت پرداخته باشد، وجود ندارد. از آنجا که وجود چنین پژوهش‌هایی به شناخت و فهم بهتر داستان‌ها منجر شده و روش داستان‌پردازی نویسنده را آشکار می‌کند، بهتر دیدیم که ما این رمان را از این منظر بررسی کنیم تا قدمی در راه شناساندن سبک این نویسنده معاصر برداشته باشیم.

۱-۱. مبانی نظری و روش پژوهش

در پژوهش حاضر، با روش توصیفی-تحلیلی مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای به بررسی رمان *گورستان غریبان* پرداخته شده است. برای نگارش این مقاله رمان *گورستان غریبان* به طور مکرر مطالعه شده است. مطالب و مواردی که قابلیت تحلیل داشت مشخص و یادداشت برداری شد و منابع مرتبط با موضوع نیز شناسایی شده است. همچنین نقد و تحلیل‌هایی که درباره این رمان و موضوع‌های مرتبط با روایت‌شناسی و کانون روایت انجام گرفته، مطالعه شده و از آن‌ها تا آنجا که امکان داشت برای اثبات فرضیه‌ها و پاسخ‌گویی به پرسش‌ها بهره گرفته شده است. اجرای پژوهش مبتنی بر فیش‌برداری از منابع مذکور و همچنین مجلات و مطالعه مصاحبه‌های انجام شده با نویسنده رمان است که در پیش‌برد این پژوهش و بیان بهتر مطالب کمک کرده است.

۱-۲. روایت چیست؟

«ریشه واژه روایت «Narration» به «Narrar» در لاتین و «gnarus» یونانی می‌رسد که به معنای دانش و شناخت است و خود، ریشه در تبار هند و اروپایی gna دارد (Gnos یونانی مشتق دیگر آن است). واژه کهن و فراموش‌شده انگلیسی «geenawwan» نیز ریشه در همان واژه هند و اروپایی دارد. به این اعتبار روایت به معنای یافتن دانش است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۷۶).

«روایت^۱ با تاریخ نوع بشر آغاز می‌شود و همه انسان‌ها با طبقات اجتماعی و فرهنگی مختلف در اعصار گوناگون، هر یک روایت خاص خود را دارند» (بارت، ۱۳۸۸: ۱۷۰).

از «ساده‌ترین دریافت‌های شخصی تا بازخوانی اتفاق‌های روزمره و از آفرینش آثار هنری تا خلق دیدگاه‌های علمی همه در قالب روایت می‌گنجد. در این میان گاه مخاطب خود شخص است و گاه افرادی که در قالب‌های روزمره و یا در قالب‌های علمی و هنری به روایت فرد چشم و گوش می‌سپارند» (رودی، ۱۳۸۹:۲۳۷).

«روایت چه به صورت مکتوب و چه به صورت شفاهی خود به نوعی باعث افزایش منطق شناختی انسان می‌شود. در روایت‌ها، موقعیت‌ها و رویدادها با الگوهای قابل درک نشان داده می‌شوند و روابط فضایی-زمانی در حیطه تجربه‌ها قرار می‌گیرند» (هرمن، ۲۰۰۷:۱۱۹).

بنابراین «کودک با شنیدن قصه‌های جن و پری، داستان‌های تخیلی و درک افسانه‌ها و داستان‌های کهن به بازیابی شخصیت خود و روان آگاه و نیمه آگاه خویش می‌پردازد و روایت‌ها به کودک یاری می‌رسانند تا تجربه‌های آینده را در میان رخدادها سامان دهد» (تولان، ۱۳۸۳:۱۶).

مایکل تولان معتقد است: «روایت بازگویی اموری است که به لحاظ زمانی و مکانی از ما فاصله دارند. گوینده حاضر و ظاهراً به مخاطب و قصه نزدیک است؛ اما رخدادها غایب و دورند» (همان: ۱۳). به عبارتی روایت حکایت از رویدادی است «که از تونل زمان می‌گذرد. می‌گوید چنین و چنان است... از گذشته می‌گیرد و به خورد حال و آینده می‌دهد و مانند کبوتری در حال پرواز، دم خود را به دنبالش می‌کشد و زنجیره‌ای از آنات زمانی می‌سازد که نوعی شناخت به ما می‌دهد. این نه شناخت منطقی، بلکه شناخت تصویری و تخیلی است. داستانی است که در ژرفای هر اظهار هنری: باله، نمایش، سینما، تاریخ و رمان... وجود دارد و در قصه با کلمه‌ها و تعابیر کلامی به بیان درمی‌آید که باید آن‌ها را تفسیر کرد. روایت هنری در واقع بازگوینده داستان است» (دستغیب، ۱۳۹۰:۱۱).

۱-۳. زاویه دید (دیدگاه)

یکی از عناصری که در داستان از جمله در رمان اهمیت دارد، دیدگاه یا زاویه دید است.

«در سطح جهان بسیاری از نظریه پردازان، منتقدان و نویسندگان بر این اعتقادند که مهم‌ترین عنصر یک روایت، زاویه دید آن است و زاویه دید نه تنها کل ساختار داستان، بلکه ساختار پلات را به نوعی تحت نفوذ خود درمی‌آورد» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷:۲۹۱).

منظور از دیدگاه یا زاویه دید در داستان، فرم و شیوه روایت داستان است که نویسنده برای روایت خود انتخاب و با آن دیدگاه، شروع به بیان روایت خود می‌کند به بیان دیگر «فنون ویژه رمان شامل

مواردی است همچون رابطه مؤلف و راوی، رابطه راوی و داستان و راه‌هایی که این دو، دسترسی به ذهنیات شخصیت‌ها را فراهم می‌سازند؛ یعنی مسأله نقطه دید» (همان). بنابراین اطلاعات داستان توسط دیدگاه نویسنده در اختیار خواننده قرار می‌گیرد و خواننده، حوادث و وقایع را از شیوه روایتی که نویسنده انتخاب می‌کند، می‌بیند.

دیدگاه‌های روایت در داستان در یک تقسیم‌بندی کلی عبارت است از: «۱- دیدگاه دانای کل نامحدود، ۲- دیدگاه دانای کل نمایشی، ۳- دیدگاه دانای کل محدود، ۴- دیدگاه اول شخص، ۵- دیدگاه تک‌گویی درونی، ۶- دیدگاه تک‌گویی بیرونی، ۷- دیدگاه دوم شخص، ۸- دیدگاه بدون راوی» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۳۹۴-۴۱۷).

۱-۴. کانون در روایت

کانون روایت دیدگاهی که به آن کانون روایت و چشم‌انداز نیز می‌گویند. ژنت چشم‌انداز را شگردی می‌داند که به واسطه آن می‌توان به سازماندهی اطلاعات روایی پرداخت. همان‌طور که در بحث زاویه‌دید توضیح داده شد «زاویه‌دید، ابزار روای و روایتگری است؛ اما گاهی در داستان به جملاتی برمی‌خوریم که از آن راوی نیست؛ یعنی بنابر فاصله‌ای که راوی از فضا و اشخاص داستانی دارد، به‌طور طبیعی نمی‌تواند آن سخنان را بر زبان رانده و یا به افکاری اندیشیده باشد. به دیگر سخن، لازم است میان زاویه‌دید (چه کسی می‌بیند؟) و صدا (چه کسی می‌گوید؟) تمایز قایل شد» (ریمون - کنان، ۱۳۸۷: ۷۰)؛ چون «مباحث مربوط به روایت، اغلب از زاویه‌دید که از آن زاویه داستان گفته می‌شود، سخن می‌گویند؛ ولی این استفاده از زاویه‌دید، دو پرسش جداگانه را با هم خلط می‌کند: چه کسی سخن می‌گوید؟ بینش چه کسی ارائه می‌شود؟» (کالر، ۱۳۸۵: ۱۳۶).

می‌توان گفت که «چه کسی می‌بیند» در مقابل «چه کسی می‌گوید؟» و از هم جدا هستند. در این حالت «آشکار است که یک فرد (و نیز یک عامل روایی) هم می‌تواند صحبت کند و هم حرف بزند و حتا می‌تواند این دو کار را هم‌زمان اجرا کند، همین وضعیت، زمینه مناسبی برای خلط‌شدن این دو عمل فراهم می‌کند و آن‌گهی، حرف زدن - حتا به واسطه کاربرد خود زبان - بدون آنکه «دیدگاهی» فردی را آشکار نکند، تقریباً ناممکن است. با این حال، یک فرد (نیز کارگزار روایی) قادر است درباره آنچه فردی دیگر می‌بیند یا دیده است، نیز حرف بزند. از این رو، ممکن است، گفتن و دیدن، روایتگری و کانون‌شدگی، از آن یک عامل باشد. تمایز میان این دو عمل ضرورتی نظری است»

(ریمون کنان، ۱۳۸۷:۱۰۰).

این راوی است که «کانونی‌سازی‌های یک داستان را انتخاب می‌کند. و از آن برای توصیف شخصیت نه تنها کانونی‌سازها، بلکه دیگر بازیگران داستان بهره می‌برد. بی‌شک زاویه‌دید که نویسنده انتخاب می‌کند بر عناصر دیگر داستان مانند شخصیت‌پردازی، تکوین پیرنگ، شیوه و سبک نگارش و... تأثیر می‌گذارد. بنابراین سازمان‌بندی داستان و این که چگونه مصالح داستان باید به خواننده ارائه شوند در گرو انتخاب کانونی‌سازی داستان به داستان راوی است» (حسنی‌راد، ۱۳۹۵:۵۳).

۲. بحث اصلی

۲-۱. زاویه‌دید (دیدگاه) در گورستان غریبان

در واقع زاویه‌دید، روشی است که نویسنده برای روایت خود انتخاب و با آن دیدگاه شروع به بیان روایت خود می‌کند. هر روایت حداقل یک راوی دارد؛ اما ممکن است روایتی چندین راوی متفاوت داشته‌باشد که هر کدام به نوبت به روایت‌گری بپردازند. «زاویه‌دید در داستان کوتاه اغلب ثابت می‌ماند؛ اما در رمان ممکن است هر فصلی به زاویه‌دید جداگانه اختصاص داده شود» (میرصادقی، ۱۳۷۶:۳۸۵). زاویه‌دید ممکن است درونی باشد یا بیرونی. زاویه‌دید درونی، گوینده داستان یکی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی داستان است و داستان از زاویه‌دید اول شخص روایت می‌شود. زاویه‌دید بیرونی در حوزه دانای کل قرار می‌گیرد. به عبارتی «فکری برتر از خارج، شخصیت‌های داستان را رهبری می‌کند، از نزدیک شاهد اعمال و افکار آنهاست،... از گذشته و حال و آینده آگاه است و از افکار و احساسات پنهان همه شخصیت‌های خود، باخبر است...» (همان: ۳۹۲) بنابراین داستان به وسیله چند نفر نقل می‌شود و شخصیت‌های داستان هر کدام نقل قسمتی از وقایع داستان را به عهده می‌گیرند. راویانی مثل ابراهیم و حسین در گورستان غریبان، از شخصیت‌ها، رویدادها، گفت‌وگوها، احساسات، گفتار، رفتار، افکار و انگیزه‌های افراد و کسان داستان مطلع هستند. نسبت به تک‌تک شخصیت‌ها اطلاعات بیشتر و عمیق‌تری دارند و برحسب شکل‌گیری وقایع داستان در هر زمان فقط بخشی از این اطلاعات را در اختیار شنونده می‌گذارند. گاهی هم ترجیح می‌دهند بخش عمده دانسته‌های خود را پنهان نگه دارند و آنها را کم‌کم در متن بگنجانند و از طریق ایجاد یک موقعیت، میان خواننده و شخصیت‌های داستان پیوند عاطفی و همدلی برقرار کنند. به نوعی، داستان خواننده را فرامی‌خواند تا با موقعیت‌ها و نقش‌های اجتماعی یکی شوند و احساس همدردی داشته باشند. در نتیجه

نقش‌های اجتماعی و موقعیت‌های معینی را اشغال کنند. نویسنده در این رمان شخصیت‌های داستان را به‌عنوان اوّل شخص، مرکز تمام حوادث و راوی حوادث داستان قرار می‌دهد. بدین ترتیب، یونسی *گورستان غریبان* را از طریق روایت حال و احوال زندگی و حوادث شخصیت‌های داستان پیش می‌برد. گاهی اوقات اوّل شخص داستان، دیدگاهی خاص در داستان پیدا می‌کند و مرکز تمام حوادث می‌گردد، حوادث داستان اگر در حضور او صورت گرفته باشد مخاطب از آن‌ها اطلاع پیدا می‌کند. بنابراین شخصیت‌های اصلی (ابراهیم و حسین) با دیدگاه اوّل شخص و سوّم شخص در پیش‌برد داستان سهم دارند و دیگر شخصیت‌ها را قضاوت می‌کنند. در دیدگاه اوّل شخص در *گورستان غریبان*؛ راوی با گفتن ذهنیات خود داستان را بازگو می‌کند، با این فرض که کسی مخاطب اوست. چه بسا مخاطب اصلاً وارد داستان نمی‌شود و حرفی نمی‌زند، اگر هم عملی و حرفی از او به میان می‌آید، باز این راوی است که آن‌ها را نقل می‌کند و علاوه بر دادن اطلاعات، خصوصیات روانی راوی را نیز برای خواننده آشکار می‌کند.

«ذهنم چون شعر بر بال اندیشه‌های جدید به پرواز درآمد اندیشه‌های الفاظ! مثل لحظات استغراق یا اتحاد دوران کودکی، با او یکی شده بودم، یکباره محو وجود او بودم. بنا به عادت بیشتر در وجود دیگران زندگی می‌کنیم...» (یونسی، ۱۳۹۱: ۳۳۲).

درحقیقت حسین به شیوه حدیث‌نفس (تک‌گویی بیرونی)، داستان را روایت می‌کند و راوی صدای ذهن ابراهیم را آن هنگام که در یک گفت‌وگوی درونی با خود است به گوش مخاطب می‌رساند. «ذهنمان گورستان است، گورستان یادها، واقعیت‌ها، خفت‌ها، تسلیم‌ها همه مرگ، همه تلخی» (همان: ۶۴۰).

۲-۲. کانون در روایت *گورستان غریبان*

در بخش‌هایی از *گورستان غریبان*، نویسنده یک راوی را انتخاب کرده که کودک نیست؛ اما بعضی بخش‌های داستان را از خلال مشاهدات و خاطرات یک کودک [حسین] ارائه می‌کند. او با ضمیر سوّم شخص و اوّل شخص در داستان مشخص می‌شود و پرده از بسیاری از ماجراها برمی‌دارد. حسین دلیل جابه‌جا شدن پدر از شهری به شهری دیگر را نمی‌داند. در واقع «چه کسی می‌بیند؟» در مقابل «چه کسی می‌گوید؟» و از هم جدا هستند. در این حالت «یک فرد و نیز یک عامل روایی هم می‌تواند صحبت کند و هم حرف بزند و حتّاً می‌تواند این دو کار را هم‌زمان اجرا کند، همین وضعیت، زمینه مناسبی برای خلط‌شدن این دو عمل فراهم می‌کند و آن‌گهی، حرف زدن... بدون آنکه «دیدگاهی» فردی را

آشکار نکند، تقریباً ناممکن است. با این حال، یک فرد قادر است درباره آنچه فردی دیگر می‌بیند یا دیده‌است، حرف بزند. از این رو، ممکن است گفتن و دیدن، روایتگری و کانون‌شدگی، از آن یک عامل باشد. تمایز میان این دو عمل ضرورتی نظری است» (ریمون - کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۰).

راوی کانونی‌سازی‌های یک داستان را انتخاب و از آن برای توصیف نه تنها شخصیت کانونی‌سازها، بلکه دیگر بازیگران داستان بهره می‌برد. «بی‌شک زاویه‌دیدي که نویسنده انتخاب می‌کند بر عناصر دیگر داستان مانند شخصیت‌پردازی، تکوین پیرنگ، شیوه و سبک نگارش و... تأثیر می‌گذارد» (حسنی‌راد، ۱۳۸۹: ۴۳). بنابراین سازمان‌دهی و نحوه ارائه داستان به خواننده در گرو انتخاب کانونی‌سازی مناسب است.

۲-۳. کانونی‌سازی در روایت گورستان غریبان

«داستان به واسطه «منشور»، «دورنما» و «زاویه‌دید» از زبان راوی روایت می‌شود، گرچه این منشور و زاویه‌دید لزوماً از آن شخص راوی نیست. ژنت این واسطه را کانونی‌شدگی می‌نامد» (ریمون - کنان، ۱۳۸۷: ۹۹). کانون درست مانند راوی جزء مستقلی از زاویه‌دید است. بنابراین «هر نوع اطلاعاتی درباره احساسات، ادراکات و دیده‌های شخصیت‌های داستان از طریق صدای راوی قابل دستیابی است. مثلاً اگر شخصیت چیزی را به خاطر آورد، شخصیت عامل کانونی‌کننده است» (بامشکی، ۱۳۹۱: ۲۸۵). در کانونی‌سازی علاوه بر ادراک راوی از رویدادهای داستانی، ادراک هر یک از شخصیت‌ها نیز مطالعه می‌شود. به این معنا که رویدادهای داستانی از چه دریچه‌ای و چه دیدگاه احساسی و ادراکی مشاهده، تدراک و ارزیابی می‌شوند؟ یا اطلاعات داستانی به چه شیوه‌ای در رمان به خواننده منتقل می‌شود؟ مثلاً در روایت سوّم شخص دانای کل، مرکز آگاهی (انعکاس‌دهنده) یا همان راوی دانای کل عامل کانونی‌کننده نیز هست. یا عامل کانونی‌کننده در روایت‌های اوّل شخص همان راوی اوّل شخص است. نکته دیگر این که قاعدتاً هر روایت باید یک راوی داشته باشد که می‌تواند خارج از داستان یا یکی از شخصیت‌های آن باشد. مثل شیوه روایت یونسی که به صورت خاطره از زبان شخصیت‌های داستان که هر کدام به مانند روحی مجرّد، ناظر حوادث و رخدادها هستند گاهی در قالب سوّم شخص، گوشه‌ای از داستان را روایت می‌کنند.

«اکبرآقا تازه به ذهنش رسید که خوب بود انگار فکرش کار نمی‌کرد، گویی نیرویی از او سلب اختیار کرده چون خطر را نمی‌شناخت. طبیعی است که آدم اول باید خطر و جهت و مسیر آن را بشناسد و بعد واکنش نشان دهد» (یونسی، ۱۳۹۱: ۵۸).

گاهی هم به شکل اوّل شخص تشخیص می‌یابند و در قالب من به جای قهرمان اصلی و شخصیت‌های مختلف داستان و به دلخواه در گسترهٔ زمان پس و پیش می‌روند.

«به دم در بند می‌روم؛ پاسبان در را باز می‌کند؛ به هشتی می‌روم، کسی نیست. چون بی‌اجازه رفتن به اتاق ملاقات رسم نیست به اتاق رئیس زندان سرک می‌کشم. سرگرد حاج‌کاظمی نشسته است؛ سلام می‌کنم» (یونسی، ۱۳۹۱: ۱۶)؛

همچنین از ذهنیت، افکار و نیت‌های شخصیت‌های رمان خبر دارند و وارد افکار و روحيات افراد می‌شوند فکر آن‌ها را بیان می‌کنند.

«رفیق حزبی در اعماق خاطرش به کندوکاو پرداخته... چاه می‌زد در گوشه‌ای از خاطرش، انگار تصویر مبهمی از او دریافته بود» (یونسی، ۱۳۹۱: ۱۴).

هر جا فرصت پیدا می‌کند، شروع به بیان اوضاع حاکم بر رمان و اوضاع تاریخی می‌کند. در مورد افراد اظهار نظر می‌کند. گاهی از دریچهٔ چشم اشخاص داستان به دنیای داستان نگاه و مرتب دیدگاهشان را عوض می‌کنند.

«ماه محرم است؛ داداش زندانی است - آن‌طور که مادر می‌گوید در همدان. مادر گاه و بی‌گاه، هرگاه فرصتی دست می‌دهد، گریه‌اش را می‌کند، چون تا اشکش جاری می‌شود، آقاجان کفری می‌شود و زیر لب غر می‌زند» (همان: ۲۳).

اهمیت کانونی‌سازی عاملی است «که حوادث متن از منظر او دیده می‌شوند. به عبارتی مانند یک لنز یا صافی عمل می‌کند و خواننده از طریق آن بر روی رویدادها و شخصیت‌ها متمرکز می‌شود» (حسنی‌راد، ۱۳۸۹: ۴۳)؛ اما اهمیت کانونی‌شدن در این واقعیت نهفته است که به خواننده اجازه می‌دهد تا با دیدگاه و تفسیرهای شخصیت کانونی‌ساز آشنا و تصور این که راوی یا به عبارتی روابط روایی از میان خواننده و شخصیت داستانی کنار رفته است، باعث ایجاد یک نوع احساس نزدیکی با خواننده و از بین رفتن فاصله بین خود و شخصیت‌های داستانی می‌شود (ن.ک: حسنی‌راد، ۱۳۸۹: ۴۳).

«کانونی کردن، ابزار انتخاب و محدودیت اطلاعات روایت است. وسیلهٔ دیدن رویدادها و بیان از دیدگاه یک نفر است و عامل کانونی‌کننده وسیلهٔ ایجاد یک دیدگاه همدلانه یا طعنه‌آمیز است. عامل کانونی‌کننده کسی است که ادراکش به ظهور حوادث داستان جهت

می‌دهد و عامل کانونی شده^۱ عبارت است از آنچه عامل کانونی‌کننده، درک می‌کنند» (ریمون - کنان به نقل از بامشکی، ۱۳۹۱: ۲۸۵).

دانستن عامل کانونی‌کننده فهم دوجهته بودن روایت را مشخص می‌کنند. ریمون - کنان دو معیار موقعیت کانون‌ساز نسبت به داستان و میزان تداوم کانون‌سازی را فرض گرفته‌است، «کانون‌سازی را دارای انواع مختلفی می‌داند که براساس اولین معیار عبارت است از؛ کانون‌سازی درونی، کانونی‌سازی برونی، کانون‌شدگی از درون و کانون‌شدگی از برون و براساس دومین معیار کانون‌سازی می‌تواند ثابت، متغیر یا چندگانه باشد» (ریمون - کنان به نقل حری، ۱۳۸۷: ۷۴).

«کانون‌سازی برونی بیشتر در روایات سوّم شخص شایع است و به عامل روایتگر که نسبت به ادراکات و احساسات داستانی موقعیتی بیرونی اتخاذ کرده‌است منتسب می‌شود. براین اساس، عامل کانون‌سازی را در این نوع راوی - کانونی‌ساز بیرونی می‌نامیم» (بیاد، ۱۳۸۴: ۸۸).

«نرمه بادی بر زلف سبزه‌ها دست می‌کشید و گیسوی درختان را پریشان می‌کرد... اقا سر و موی دختر خیس آب بود و بیم آن می‌رفت که در این استحمام صبحگاهی سرما بخورد» (یونسی، ۱۳۹۱: ۳۳).

برخلاف کانون‌ساز برونی، کانون‌ساز درونی در سطح داستان یا به عبارتی در درون دنیای وقایع ارائه شده قرار دارد و کانون‌دید او بر کانون‌دید شخصیت، فاعل داستانی همه ادراکاتی است که گزارش می‌شود؛ خواه این ادراکات به دنیای خارج از خود مربوط باشد، خواه به خود او به‌عنوان کانون‌شونده.

«مادر نیز این‌طور بود، دردش هنوز در مرحله‌ای نبود که اعضای وجودش به آن خو گرفته باشند تا هریک شاخک‌های ویژه خود را در جست‌وجوی روزنه امید و مفری، که درد را تحمّل پذیر کند...» (همان: ۸۵).

گاهی ممکن است کانونی‌ساز همان راوی باشد یا نباشد و این باعث به وجود آمدن متغیرهای متعدّد می‌شود. ۱. متغیر زمانی، ۲. فاصله و سرعت، ۳. محدودیت دانش.

۲-۳-۱. متغیر زمانی

در متغیر زمانی، روایت می‌تواند «اتفاقات را از زمانی که واقع می‌شوند یا اندکی پس از آن یا زمانی طولانی پس از آن کانونی کند. روایت می‌تواند بر آن چیزی تمرکز کند که کانون‌ساز، در زمان رخداد

می‌داند و می‌اندیشد یا به نفع فهم درست امر واقع، بر آنچه که بعداً می‌بیند، متمرکز شود» (کالر، ۱۳۹۰:۱۳۶). گورستان غریبان هم زندگی‌نامه خودنوشتی است که شرح زندگی گذشته فرد و موقعیت کنونی او است. یونسی در یک نگاه به گذشته، بخشی از رویدادها را تنها از راه اندیشیدن به آن‌ها در حین نگارش که از خوداندیشی به دور است و تغییراتی را در گذر از کودکی به نوجوانی و بلوغ پشت سر گذاشته ثبت می‌کند. انتخاب زمان به‌عنوان نقطه کانون‌ساز به «زمان‌مندی روایت می‌انجامد و به محض فاصله گرفتن از زمان گاهنامه‌ای یا درهم شدن زمان‌های گذشته و حال، اساس روایت دگرگون می‌شود» (احمدی، ۱۳۷۲:۱۶۸).

«من خاطره بسیار مبهمی از این زندگی دارم - انگار فیلمی مبهم در خوابی آشفته و کهنه؛
فیلمی که قسمت‌های عمده آن حذف شده...» (یونسی، ۱۳۹۱:۲۴)

در این گزیده، روایت از ترتیب زمانی عقب‌تر و حسین روایتگر دوران کودکی و آغاز آواره‌گی‌شان است.

«همین‌قدر به یاد دارم که ذوق می‌کردیم - من و ملیحه - بیشتر من - مثل هر بچه‌ای در
اسباب‌کشی و رفتن به جاهای تازه و پیدا کردن هم‌بازی‌های تازه...» (همان)

و به بازگویی آنچه برای او به‌عنوان یک کودک رخ داده‌است، می‌پردازد. راوی رخدادها را از دریچه مشاهدات کودکی که بوده و با محدود کردن برداشت‌ها به آنچه در آن زمان می‌اندیشیده یا احساس می‌کرده‌است از طریق دانش و فهم کنونی‌اش در زمان روایت، کانونی می‌کند. وقتی روایت سوّم شخص، از طریق شخصیتی خاص کانونی‌سازی می‌شود، «می‌تواند متغیّرهایی مشابه را به کار بگیرد و این را که چیزها در زمان روایت در نظر شخصیت چگونه بوده‌اند و او آن‌ها را چگونه درک می‌کرده، تعریف می‌کرده، تعریف کند» (کالر، ۱۳۹۰:۱۳۷).

«اسلحه را کشیدم همه جیغ‌کشان در رفتند، دو تیر شلیک کردم همه فرار کردند، به غیر از
دختره [عالیه] با قیافه آشفته دوید جلوم و گفت: داداش غلط کردم! نفهمیدم چه کار دارم
می‌کنم. هفت تیر را گذاشتم روی شقیقه‌اش، ماشه را کشیدم...» (یونسی، ۱۳۹۱:۱۳۳-۱۳۴).

حسین روایتگر ماجرای عالیه و کشته‌شدن او، از زبان محمدعلی است. در واقع حسین عامل کانونی‌کننده و راوی دانای کلی است که ادراک شخصیت را به صدا درمی‌آورد.

۲-۳-۱. فاصله و سرعت

یک داستان ممکن است «هم از طریق یک میکروسکوپ و آن‌گونه که بوده، کانونی‌سازی شود و هم

از طریق یک تلسکوپ، به آرامی و با جزئیات فراوان پیش رود و هم به سرعت اتفاقاتی را که رخ داده برای ما بازگو کند» (کالر، ۱۳۹۰: ۱۳۷).

ابتدای گورستان غریبان، یونسی با جزئیات فراوان به توصیف فضای زندان، نگهبانان، زندانیان و اوضاع و احوال خانواده‌های زندانیانی که برای ملاقات آمده‌اند پرداخته و صفحه‌هایی را به این مطلب اختصاص داده‌است.

«... زندان امیدوار است، دوستان چشم انتظار. شب‌ها عده‌ای را می‌بینی که در سلول‌ها، یا

حیات دور هم نشسته‌اند. پنهانی مشروب می‌خورند...» (یونسی، ۱۳۹۱: ۷۰)؛

یا توصیف ماجرای عاشقانه دارگل و ابراهیم که چندین صفحه را به این موضوع اختصاص داده‌است و با جزئیات بیان و از بعضی مسائل به سرعت می‌گذرد.

۲-۱-۳-۲. محدودیت دانش

روایتی از طریق چشم‌اندازی کاملاً محدود، مثل «چشم دوربین» یا استراق‌سمع، کانونی می‌شود. یعنی رخدادهای بدون دسترسی به اندیشه‌های شخصیت‌ها» (کالر، ۱۳۹۰: ۱۳۸) بیان می‌شوند.

«مادر نگاه حسرت‌آمیزی به کودک می‌افکند، هرگاه که چنین می‌کند آهی نارسا - اما گویا -

گویای رنج‌های بسیار، که بسیاری از آن‌ها عبث بوده‌اند از سینه‌اش می‌گریزد. این آه برای

چیست؟ به چه می‌اندیشد؟ کس چه می‌داند...» (یونسی، ۱۳۹۱: ۷۵).

داستان از طریق شخصی که بیرون داستان قرار دارد کانونی‌سازی شده‌است. کانونی‌ساز حسین، شخصیت اصلی داستان که همچون دانای کل «به درونی‌ترین اندیشه و مخفی‌ترین انگیزه‌های شخصیت واقف است» (کالر، ۱۳۹۰: ۱۳۸).

در بخش دیگر ابراهیم کانونی‌ساز و داستان را کانونی می‌کند.

«حسین رضایی ته صف است. نگاهش همه جا هست و هیچ‌جا نیست، انگار به دنبال

خودش می‌گردد! به چشمش که نگاه می‌کنم دریچه‌ی دنیایی را می‌بینم که غرق در ماتم

است...» (یونسی، ۱۳۹۱: ۱۳).

این گونه روایت‌ها با «جزئی‌پردازی احساسات و انگیزه‌های مخفی قهرمانان و نمایش دانش چگونگی رخ‌دادن اتفاقات، می‌تواند القاکننده ادراک‌پذیری جهان باشد» (کالر، ۱۳۹۰: ۱۳۹) و این متغیرهای روایت و کانون‌سازی، در تعیین تأثیر کلی رمان‌ها نقش اساسی دارند.

«در روایت اول شخص معمولاً راوی و کانون‌ساز یکی هستند؛ ولی در روایت سوم شخص

این‌که راوی کسی باشد و کانون‌ساز آن کس دیگری باشد، وجود دارد» (ویستر، ۱۳۸۰: ۱۷).
از این رو، گاه روایت با آن‌که کلاً از زبان یک شخص و به شیوه روایی نقل می‌شود، دست خواننده را بازمی‌گذارد تا جایگاه فرضی یا نقاط کانون‌سازی را خارج از محدوده اختیار راوی شکل دهد و از آنجا به نظاره اعمال یک شخصیت بنشیند.

۲-۴. عوامل کانونی‌کننده

عامل کانونی‌کننده درواقع نقطه دیده شدن مؤلفه‌هاست. به‌طور کلی دو نوع عامل کانونی‌کننده وجود دارد.

«عامل کانونی‌کننده بیرونی^۱ و درونی^۲ به این معنا که موقعیت کانونی‌ساز با توجه به جهان داستانی چگونه‌است؟ آیا متعلق به آن است یا نیست؟ و عامل کانونی‌شده؛ یعنی آنچه دیده می‌شود و مورد هدف قرار می‌گیرد که می‌تواند شخصیت، کنش، رویداد، عقیده، منظره باشد. همان‌طور که عامل کانونی‌کننده بیرونی و درونی داریم، عامل کانونی‌شده خارجی^۳ و داخلی^۴ نیز داریم» (بامشکی، ۱۳۹۱: ۲۸۷-۲۹۲).

در کانونی‌سازی درونی وقایع داستان از دیدگاه یک یا چند شخصیت اصلی یا فرعی که درون داستان حضور دارند دیده می‌شود. اطلاعات روایی محدود به دانسته‌هایی که در دسترس این کانونی‌سازها قرار دارند، است؛ اما کانونی‌سازی بیرونی محدود به چشم‌انداز بیرونی و تنها گزارشگر آن چیزی است که قابل مشاهده است (ن.ک: حسنی‌راد، ۱۳۸۹: ۴۴). حسین و ابراهیم هم عامل کانونی‌کننده هم عامل کانونی‌گر هستند. ما از دید این شخصیت‌ها با دیگر اشخاص داستان مثلاً سرهنگ درگزی، سید کاظم صباحی، آقای سلیمانی و... که هر کدام نقش بخصوصی در رمان برعهده دارند، آشنا می‌شویم.

در بخش آغازین کتاب، ابراهیم، راوی اول شخص کانونی‌گر درون‌داستانی است. خواننده از میان چشمان او با شخصیت‌ها و رخدادها آشنا و از گذشته، حال و آینده آنان خبردار می‌شود و در جریان حال‌وهوای داستان قرار می‌گیرد. درواقع راوی اول شخص همان کسی است که داستان را می‌بیند و در مورد آن حرف می‌زند.

1 . External
2 . Internal
3 . without
4 . within

«سید کاظم داش است، با سبیل چخماقی و چکمه ساق نرمی که از شوروی آورده و معاود است. مأمور نظافت بند است - پول می‌گیرد نظافت می‌کند» (یونسی، ۱۳۹۱: ۱۱).

«محمدعلی رضائی جوانی بود تازه‌رس، شانزده هفده‌ساله برافروخته و هیجان‌زده بود - حضرت اجل در بحبوحه خشم و اوج عظمت... از گوشه چشم او را دیده بود...» (یونسی، ۱۳۹۱: ۴۴).

ابراهیم کانونی گر، سید کاظم و محمدعلی... کانونی شده‌ها هستند. علاوه بر این دارگل، رفیق حزبی، عمومشهدی و عالیه... همگی کانونی شده‌هایی هستند که کانونی گر آن‌ها را می‌بیند، در موردشان صحبت می‌کند و نظر خود را درباره آن‌ها می‌گوید.

«عالیه دختری نورسیده، به تمام معنا که، اثر دست خدا بر تمامی وجود او نمایان است، ... آن شب مادر با عالیه به شهربانی رفت. پاسبان‌ها، افسرکشیک همه عالیه را دید زدند؛ با نگاه لختش کردن؛ با نگاه دستمالش کردند...» (همان: ۴۶-۴۷).

ابراهیم راوی درون داستانی، در مورد محمدعلی و عالیه‌ای که قربانی بزرگ نظام فاسد است و در آتش فساد و خشم برادر می‌سوزد، حرف می‌زند. یا حضرت اجل را کانونی و خواننده را با پستی وجود او آشنا می‌کند.

«حضرت اجل مقیم شهر...؛ اما در اینجا هم سراپرده و دم و دستگاهی دارد. اختیاردار جان و مال و ناموس همه است» (همان: ۴۳).

ابراهیم در بخش‌های دیگر داستان هم کانونی شده و هم کانونی‌گری است که توسط حسین رضایی کانونی شده است.

«جوانی بود ترکه، با بینی به نسبت درشت، چشمان میشی و بسیار نافذ... هیچ‌وقت ندیدم پیش‌پایش را نگاه کند: سرش را بالا می‌گرفت، انگار نمی‌خواست کمتر از یک فرسخ فاصله چیزی را ببیند...» (همان، ۳۰۴).

ابراهیم با نقل گفتارهایی از شخصیت‌های رمان همچون پدر، ناظر، رفیق حزبی... در مقام کانونی به آن‌ها اجازه حضور می‌دهد.

درواقع ابراهیم راوی کانونی‌گر و همان کسی است که داستان را می‌بیند و ماجرای بدبختی، آواره‌گی، آشفته‌گی زندگی اکبر رضایی، اوضاع نابسامان بانه و ناعدالتی‌های حاکم بر جامعه را بیان و نشان می‌دهد که بیدادگری تا چه حدی می‌تواند پیش برود.

«عمومشهدی همچنان می‌خندد؛ تاریخ با بی‌رحمی چین‌های آشفته خود را بر چهره زن و

شوهر رسم کرده و مویشان را با مرگب سفید، که از جوانه‌های سبز هزاران شب سیاه است، رنگ‌آمیزی کرده‌است. تاریخ همین شکستگی‌ها و چروکیدگی‌های انسان‌هاست...» (همان: ۱۹).

خواننده از میان چشمان او ماجرا را دنبال می‌کند.

راوی دیگر، حسین رضایی؛ ابتدا توسط ابراهیم کانونی‌شده و در بخش‌های دیگر کانونی‌گر می‌شود. خواننده حوادث را از چشمان او می‌بیند با ابراهیم که کانونی‌گر است آشنا می‌شود. راوی اول شخصی است که با ورود به زندگی شخصیت‌های داستان راوی سوم شخص و کانونی‌گر می‌شود و در مورد کانونی‌شده‌هایی مثل پدر، مادر، عالیه، محمدعلی، ابراهیم، آقای سلیمانی، ابوالفتح خان حرف می‌زند.

«[ابوالفتح خان] اهل اطراف همدان بود، مأمور خفیه تأمینات بود... قدی نسبتاً کوتاه و صورتی کوچک و چروکیده داشت، انگار انجیر چروکیده. سرش به نسبت صورت بزرگ بود، با پیشانی بلند و چین‌های عمیق...» (یونسی، ۱۳۹۱: ۸۸).

حسین حتا در مورد شخصیت‌های دیوانه مثل احمدشاه، فتاح دیوانه، عبه‌ورچه همچنین خاله‌خاتون و... سخن می‌گوید و آن‌ها را کانونی می‌کند.

«پدرش [سلیمانی] برخلاف تصویری که آقاجان و مادر از او داشتند. مرد بسیار گرم و شوخ و خوش‌صحتی بود که خیلی زود اعتماد آدم را جلب می‌کرد، در خانه یکی از تفریحات عمده‌اش شوخی کردن با پسرش و سر به سر گذاشتن با او بود» (همان: ۳۰۵).

حسین کانونی‌گر و سلیمانی کانونی‌شده که راوی آن را کانونی و خواننده را از دید حسین با این شخصیت آشنا می‌کند. هرچند راوی رویدادها را برای مخاطب روایت می‌کند؛ اما همیشه کانون روایت به او تعلق ندارد و راوی متغیر می‌شود.

بنابراین گاهی اوقات این کانونی‌شده‌ها خود کانونی‌گر و راوی درون‌داستانی شده و به معرفی بعضی اشخاص می‌پردازند. مانند سلیمانی راوی درون‌داستانی است که صفوتی و بعضی شخصیت‌های داستان را به مخاطب معرفی و روایتگر زاویه دیگری از بدبختی زندگی عالیه می‌شود.

«یک شب دلش خیلی پر بود. گمان می‌کنم یکی دو روز پیش از کشته شدنش بود. خیلی گریه کرد گفتم چرا گریه می‌کنی؟ ناراحتی‌ات چیه. آه کشید طفل معصوم. یک طفل به تمام معنی بود. گاه تا غافل می‌شدی از محیط جدا می‌شد و زانوی غم به بغل می‌گرفت. چشم‌هایش یک کتاب قصه بود. قصه‌ای تلخ. درواقع خودش را از خود جدا می‌کرد. انگار آن‌که دستمالی می‌شود او نیست و کس دیگری است و او تماشاچی است» (یونسی، ۱۳۹۱: ۱۰۵-۱۰۶).

موضوع دیگر مفهوم و موقعیت داستانی که نخستین بار فرانس اشتانسل سال ۱۹۵۵ میلادی در کتاب *شکل‌های تپیک رمان* سه موقعیت داستانی را معرفی کرد: ۱. موقعیت داستانی نقال، ۲. موقعیت داستانی من-راوی، ۳. موقعیت داستانی شخص‌گانه.

ژنت در نظریه اشتانسل کاستی‌هایی دید و رمان‌هایی را یافت که تیپ‌های روایتی آن‌ها در نظریه اشتانسل نمی‌گنجید (ن.ک: فلکی، ۱۳۸۲: ۶۲)، به همین خاطر براساس درجه‌های ایجاد محدودیت در انتقال اطلاعات روایی به خواننده، نظریه دیدگاه یا کانون را گسترش داد و به شش موقعیت داستانی دست یافت که هر کدام از آن‌ها می‌تواند جزء شخصیت‌های درون داستان باشد یا برعکس. «۱- کانون صفر بازنمود ناهمگن، ۲- کانون صفر بازنمود همگن، ۳- کانون درونی بازنمود ناهمگن، ۴- کانون درون بازنمود همگن، ۵- کانون بیرونی بازنمود ناهمگن، ۶- کانون بیرون بازنمود همگن» (ن.ک: فلکی، ۱۳۸۲: ۶۲-۷۲).

کانونی‌سازی نشده (دیدگاه برتر یا کانون صفر)؛ «به‌طور کلی در روایت‌های کلاسیک به کار [می‌رود] و روش مشترک در روایت سنتی دانای کل است. در آن راوی بیش از همه شخصیت‌ها آگاهی دارد. دیدگاهی که راوی از پشت سر یا بالا به وقایع و شخصیت‌های داستانی نگاه می‌کند» (اخووت، ۱۳۷۱: ۹۷).

«رفیق حزبی در اعماق خاطرش به کندوکاو پرداخته... او چاه می‌زد در گوشه‌ای از خاطرش، انگار تصویر مبهمی از او را یافته بود» (یونسی، ۱۳۹۱: ۱۴).

در این گزیده جایگاه راوی برتر است. بعضی وقت‌ها تمام اطلاعات مربوط به همه شخصیت‌های اصلی را می‌داند و همین‌طور تمام افکار و اشارات آن‌ها را درمی‌یابد. کانونی‌سازی صفر همان چیزی است که «معمولاً به آن روایت دانای کل گفته می‌شود. در آن راوی بیش‌تر از آن چیزی که هر شخصیتی می‌داند، می‌گوید (حسینی‌راد، ۱۳۸۹: ۴۳-۴۴). در حقیقت نویسنده به قالب شخصیت داستان می‌رود و خواننده را با ذهنیت آن‌ها نسبت به شخصیت‌های دیگر و اوضاع و احوال حاکم بر داستان آشنا و موقعیت زمانی و مکانی داستان را شرح می‌دهد. برای مثال «اکبر آقا هرگز در خواب هم به توقیف و تأمینات و شهربانی نیندیشیده بود او هرگز خود را در مسیر این وقایع نمی‌دید؛ کسی هم، حتّاً با دوربین، او را بر این مسیر نمی‌دید» (یونسی، ۱۳۹۱: ۵۶).

ابراهیم و حسین دانای کلی هستند که در سراسر روایت در زندان و بیرون، همراه همیشه شخصیت‌های داستان هستند و از بالا به (داستان) نگاه و افکار و کنش‌های شخصیت‌ها را روایت می‌کنند.

«ظاهراً سودای روح بس نبود سودای جسم/ آمده بود نه دیری بود که آمده بود، آبیگی گل بهار خبر نداشت. از خیلی پیش... از زمان‌های دوردست از قدیم به قدمت خود روح و مضافات آن...» (یونسی، ۱۳۹۱: ۵۰).

گاهی راوی درباره گذشته شخصیت‌ها اطلاعاتی می‌دهد. گاه آینده را پیش می‌کشد. «درد را که دیگر نمی‌توان به عهده تاریخ گذاشت. درد مال من است؛ منم که خوار شده‌ام، می‌شوم؛ ولی من چه؟ آخر آینده آینده است، اشتباه آینده مخصوص آینده است. باید پند گرفت» (همان: ۲۰).

گاه نیز از خستگی‌ها و ناامیدی‌های متأثر از اوضاع نابسامان جامعه سخن می‌گوید. «در این شهرک درد آشنا، با گذشته‌ای ثبت نشده و فقری که بر هر خطی از خطوط چهره‌ها ثبت شده بود، مردم اعم از جوان و میانسال و پیر همچنان کار می‌کردند و نمی‌کردند؛ جوان‌ها الکی خوش بودند» (همان: ۲۰۶). «بانه محلی بود که گویی از جایی از دوردست تاریخ بازمانده بود، تاریخ به راه خود رفته بود و او به عللی مانده بود، یا خود متوجه گذر قافله تاریخ نبود، زندگی راکد، بی‌جنبش؛ اما نمرده بود» (همان: ۶۶).

«کانون درونی (دیدگاه همسان) با باز نمود همگن، که تمرکز کانون داخلی است و از یک شخصیت ثابت و یا از چند شخصیت متفاوت سرچشمه می‌گیرد. اطلاعات راوی و شخصیت‌ها برابر است و راوی به شخصیت از روبه‌رو نگاه می‌کند و دید او محدود است. شعاع چشم راوی داخلی است، خواه این نقطه ثابت باشد یا متغیر. یعنی از شخصیتی به شخصیتی دیگر عبور می‌کند و دوباره به شخصیت اوّل بازمی‌گردد» (اخوٹ، ۱۳۷۱: ۹۸). ژنت این دیدگاه را شعاع کانونی درونی می‌نامد.

حسین و ابراهیم هر کدام از زاویه‌های متفاوتی به داستان نگاه می‌کنند. «آقا جان گفت: خوب کم‌کم باید دست و پامونو جمع کنیم راه بیفتیم! آه سرد و بلندی کشید. مادر گفت: بریم کجا بریم؟ قیافه و نگاه پسران چشمان نگران و تکیده او را هم می‌دیدم برمی‌گردیم ولایت؟ سخنش به غم آلوده و در عین حال آرزومند بود...» (یونسی، ۱۳۹۱: ۶۷). حسین راوی تکرر گفت و گوی پدر و مادر است. از بین گفت و گوی آن‌ها خواننده متوجه رازی می‌شود که پدر نمی‌خواهند فاش شود. یا حسین، راوی گفت و گوی رفیق حزبی با ابراهیم سلیمانی است.

«... [رفیق حزبی] هر کس باید خودش احساس کند و خودش تصمیم بگیرد. بالاخره یکی

باید آدم را به فکر بیندازد... من معتقدم که این کار در جایی مثل اینجا، که ذهن مردم پاک و نیالوده است، به سهولت امکان پذیر است. پسر آقای سلیمانی گفت: نه رفیق، ذهن مردم اینجا نه تنها پاک و نیالوده نیست، بلکه خیلی هم آلوده است» (یونسی، ۱۳۹۱: ۳۴۱).

راوی آن گاه که به روایت گفت و گوهای دو طرفه بین رفیق حزبی با ابراهیم یا ابراهیم با پدرش یا شخصیت‌های دیگر رمان می‌پردازد، در دیدی محدود می‌شود و از روبه‌رو به ماجرا می‌نگرد. به عبارتی شعاع کانونی راوی در این بخش داخلی است و از شخصیت اصلی به فرعی و بالعکس در حال تغییر است.

[مادر] بنا به عادت زانو را بغل کرده بود. پیکر نحیفش را می‌جنباند و در عالم خود، که من راهی در آن نداشتم خیره شده بود... گاه ترانه‌ای هم زیر لب زمزمه می‌کرد، که لالایی نبود، بلکه مرور غمی کهنه بود» (همان: ۲۳).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود راوی به دلیل محدودیت نمی‌تواند به عمق افکار شخصیت‌ها نفوذ کند و توضیحات او برگرفته از اوضاع ظاهری و چهره شخصیت است. بهره‌گیری از عنصر گفت و گو، مهم‌ترین نقاط کانون‌ساز روایی محسوب می‌شود و بخش زیادی از داستان را به خود اختصاص و کانون روایت را از صفر به سوی کانون درونی سوق داده است.

۲-۵. کانونی‌شدگی

«کانونی‌شدگی هم فاعل دارد و هم مفعول. فاعل «کانونی‌گر» کارگزاری است که با ادراک خود به ارائه داستان سوی و جهت می‌دهد. حال آن‌که، مفعول «کانونی‌شده» چیزی است که کانونی‌گر مشاهده‌اش می‌کند» (ریمون - کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۲).

کانونی‌شدگی ممکن است در خلال روایت ثابت باقی بماند؛ یا ممکن است میان دو کانونی‌گر غالب در نوسان باشد؛ همچنین می‌تواند در میان چند کانونی‌گر در آمد و شد باشد. در گورستان غریبان دو کانونی‌گر (حسین و ابراهیم) دائم در نوسان است.

«در برخی متون، مرز میان راوی (کانونی‌گر) از میان می‌رود. بنابراین کانونی‌شدگی مستقل از عمل روایت، بی‌معنا خواهد بود. کانونی‌شدگی درونی در بطن رخدادها یا بازنمایی شده یا بهتر بگوییم در بطن صحنه پردازی رخدادها و تقریباً همیشه به یک شخصیت کانونی‌گر توجه دارد. کانونی‌شده نیز به‌سان کانونی‌گر به دو گونه است. در هر دو کانونی‌شده تمایز میان دیدن از برون و درون است. در نوع اول دیدن از برون، فقط به پدیده‌های خارجی و

به لحاظ فیزیکی پیدا پرداخته می‌شود در نوع دوّم، حقایقی درباره احساسات، افکار واکنش‌های یک یا چند شخص بیان می‌شود. به طوری که تصویر نافذ حاصل می‌آید» (تولان، ۱۳۸۳: ۶۹).

تنها یک راه برای تمایز میان کانونی‌شدگی بیرونی و درونی وجود دارد و آن بازنویسی تگّه مورد نظر از متن به صورت اوّل شخص است. اگر این کار عملی باشد، تگّه مورد نظر به صورت درونی و اگر ممکن نباشد به صورت بیرونی کانونی شده است.

«سر صبح آقاجان وسایلش را برداشته و رفته بود: صندوقی حاوی چند قوطی بویاخ، دو سه بُرس، چند پاره متقال کهنه برای برق انداختن کفش، در کوچه پس‌کوچه‌ها راه افتاده و واکس زده بود» (یونسی، ۱۳۹۱: ۲۶).

با این حال فقط کنش‌های بیرونی او در معرض دید قرار می‌گیرد و احساسات و افکار او در هاله‌ای از ابهام باقی می‌ماند.

«آقاجان دکان آبرومند و تمیزی راه انداخته است. همان‌طور که گفتم پاره دوز است؛ اما با همه پاره دوزها فرق می‌کند... تازه هر کفشی را هم نمی‌دوزد... افسران، رؤسای ادارات، و پاسبان‌ها همه، مشتری‌های پروپاقرص او را تشکیل می‌دهند» (یونسی، ۱۳۹۱: ۲۸)؛

اما در حالت دوّم کانونی‌گر بیرونی (راوی-کانونی‌گر) کانونی‌شده را از داخل نمایش داده و به کنه احساسات و افکار او وارد می‌شود.

«... مشهدی اکبر آقا همچنان نشسته بود: سر را پیش آورده بود و انگار از کنار دهانه چاهمی عمیق در ژرفای آن بنگرد، در اعماق چاه زندگی خود- در هوا- در تیرگی- خیره شده بود. چه می‌دید؟ آینده‌ای را که بی‌نگاه؛ اما سرد در چهره‌اش زل زده بود؟ یا سلول تاری را که در سیر زندگی اجتماعی او به تصادف در جای خاصی واقع شده بود و همچون جابه‌جایی‌های جهان بیوشیمی، مجموعه جدیدی را پدید آورده بود و مسیر زندگانی او و فرزندانش را عوض کرده بود می‌دید؟ نه او شخصاً این حلقه را هر چند که مفقوده هم نبود، نمی‌دید هرگز آن را ندیده بود...» (همان: ۳۷).

۲-۶. جهت‌گیری‌های کانون‌سازی

اصطلاح پیشنهادی تولان برای مفهوم کانونی‌سازی «جهت‌گیری» است چون صرف عمل «دیدن» در اینجا مدنظر نیست و درک بصری از مفهوم «کانونی‌کردن» در کی بسیار محدود و جزئی است... انواع جهت‌گیری عبارت‌اند از: ادراکی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک. شکل‌های روان‌شناختی و

ایدئولوژیک مربوط به چگونگی داوری و ارزیابی مسائل است که گاهی هم با یکدیگر مطابقت دارند (ن. ک: بامشکی، ۱۳۹۱: ۲۹۶).

۲-۶-۱. جنبه ادراکی

این جنبه از کانون‌سازی مربوط به ادراکات حسی کانون‌ساز و ادراکات حسی هم به نوبه خود تحت تأثیر دو هم‌پایه اصلی زمان و مکان است.

«بدین معنا که شیوه ادراک کانون‌سازها از زمان و مکان و چگونگی پردازش و انتقال آن‌ها عنصر وحدت‌بخش روایت است. این دو مورد تنها به این مسأله می‌پردازد که کجا و کی مشاهده صورت گرفته‌است» (بیاد، ۱۳۸۴: ۹۵).

به عبارتی بیننده بلافاصله چه کسی است؟ و جهت‌گیری زمانی و مکانی را به چه کسی نسبت می‌دهیم؟ درحقیقت «گستره مکانی تابع نظرگاه راوی یا شخصیت است و در بررسی کانون‌سازی مکانی، موضع دیداری کانون‌ساز را تعیین، یا به عبارتی بررسی می‌کنیم کانون‌ساز از چه زاویه دوربینی به تماشای دنیای داستان نشسته‌است» (همان).

«شهر خوابیده‌است؛ چراغ که خاموش می‌شد دنیا خاموش می‌شد؛ زیرا خیابان و چراغ خیابانی در کار نبود. دنیای ما اینجا خاموش بود، خانه کوچک ما چون قایقی سیاه در اقیانوس شب شناور می‌شد... من اگرچه احساس خطر چندانی نمی‌کردم و به اقتضای سن، احساس عمق و مایه چندانی نداشت...» (یونسی، ۱۳۹۱: ۳۰).

چشم‌انداز مکانی اتخاذ شده در متن «شبهه موضع دیدار اتخاذ شده در هنرهای تجسمی است هنگام خواندن روایت درست مثل وقتی که یک نقاشی را تماشا می‌کنیم، زبان و کلمات ما را هدایت می‌کند تا اشیاء، مردم و مکان‌ها را در ارتباط مکانی خاصی نسبت به همدیگر و نسبت به موضع کانون‌ساز و بالاخره نسبت به مواضع فرضی خواننده در جریان تجربه روایی تجسم کنیم» (فالر به نقل از بیاد، ۱۳۸۴: ۹۵).

«دشت استراحت کرده‌بود؛ سبزه‌ها در نور خورشید خود را خشک می‌کردند؛ خواب شبانه همه را تروتازه کرده‌بود. بیمار طبیعت چندی بود که بحران بیماری را از سر گذرانده‌بود کوه پیرسلیمان غرق گل بود. بهار بود، بهار دیرگاه...» (یونسی، ۱۳۹۱: ۳۲-۳۳).

۲-۶-۲. جهت‌گیری روان‌شناختی

برخلاف شکل‌های ادراکی که از طریق حواس عامل کانونی‌کننده، حاصل می‌شود، شکل‌های

روان‌شناختی معطوف به ذهن و عواطف او می‌شود و در برگیرنده مؤلفه‌های شناختی و عاطفی است. مؤلفه شناختی: نامحدود یا محدود هستند.

«حالت نخست، یعنی جهت‌گیری شناختی با دانش نامحدود، عبارت است از؛ عامل کانونی‌کننده بیرونی (راوی- عامل کانونی‌کننده) که همه چیز درباره جهان بازنمایی شده می‌داند؛ یعنی همان روایت کلاسیک دانای کل که در آن مرکز ادراک به وسیله یک عامل روایتگر بیرون از جهان داستانی تصاحب شده است» (بامشکی، ۱۳۹۱: ۳۰۲).

«آقا جان همچنان زرد و کبود می‌شد؛ اما چیزی نمی‌گفت شاید پیش خود فکر می‌کرد که آنچه می‌گذرد، آنچه می‌بیند درست است. گیج و آشفتنه بود، خودخوری می‌کرد مشوش بود، انگار در پی سررشته کلاف خوابی باشد که بخش بزرگ‌ترش را فراموش کرده بود» (یونسی، ۱۳۹۱: ۲۱۶).

حالت دوم، یعنی جهت‌گیری شناختی با دانش محدود، «عبارت از این که عامل کانونی‌کننده درونی بخشی از جهان بازنمایی شده است و او نمی‌تواند هر چیزی را درباره آن بداند» (بامشکی، ۱۳۹۱: ۳۰۴).

«با مادر در ایوان ایستاده بودیم، در حالتی از ابهام مواظب اطراف بودیم، انگار خطر را - نمی‌دانم خطر چه چیزی را - احساس می‌کردیم» (یونسی ۱۳۹۱: ۸۱) و «پس از گذشت این همه سال به این حرف‌ها می‌اندیشم - می‌بینم برخلاف آنچه می‌گویند تراژدی زندگی عالیه که حالا تقریباً با آن آشنا هستم - هیچ مربوط به سرشت او نبود ... سرنوشت چه کسی متأثر از سرشت او است؟» (همان: ۱۰۸).

مؤلفه عاطفی به عینی و ذهنی تقسیم می‌شود. در مؤلفه عینی عامل کانونی‌کننده جهت‌گیری خنثی است.

«مادر هرازگاهی، در بینابین اشک ریختن‌ها، کره‌سرخ چشمانش را می‌غلطانند و نگاه حسرت‌آمیزی به کودک می‌افکنند، آهی نارسا این آه برای چیست؟ به چه می‌اندیشد؟» (همان: ۷۵)

راوی هرچه را می‌بیند بی‌طرف گزارش می‌کند.

«تمام واقعیت، خواه مادی خواه روانی، طوری به خواننده نشان داده می‌شود که انگار خود او به‌طور مستقیم آن‌ها را می‌بیند، راوی این توهم را برمی‌انگیزد که گویی مانند دوربین فیلمبرداری است که همه چیز را علمی و دقیق ضبط می‌کند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰۹).

جهت گیری عاطفی ذهنی، زمانی است که عامل کانونی کننده در جهت گیری و بازنمایی اش دخالت می کند؛ صحنه‌ها وابسته به طرز فکر، ارزشیابی‌های شخصی و وضع روانی یک شخصیت بازنمایی می شود.

«مادر احساس می کرد که همه زندگی را باخته و حاصل عمرش بر باد رفته است. حالا همه چیزش در وجود عالیه خلاصه شده بود، هم داداش، عالیه رفته بود، حالا که نبود همه چیز بود: هنرش کمالش، کردارش، حجمش» (یونسی، ۱۳۹۱: ۷۴).

به این طریق یکی از شخصیت‌های داستان برای درک کنش‌های دیگران و داوری درباره آن‌ها گزارش می دهد.

۲-۶-۳. جهت گیری ایدئولوژیک

وجه ایدئولوژیکی دیدگاهی غالب یعنی دیدگاه راوی - کانونی گر، که باعث هنجارهای متن می شود. «اگر در متن به نگرش‌های جدید برخوردیم، این نگرش‌ها تابع عقاید کانونی گر غالب درمی آیند. به عبارت دیگر، جهان بینی راوی - کانونی گر معمولاً حرف اول را در متن زده و دیگر جهان بینی‌های موجود در متن را همین موقعیت «برتر» است که ارزیابی می کند. در متون پیچیده تر، کانونی گر بیرونی موثق خود زمینه را برای عرض اندام چندین موقعیت ایدئولوژیک فراهم می آورد؛ موقعیت‌هایی که صحت و سقم آن‌ها بنابر تعریف، محل شک، تردید و چون و چراست. برخی از این موقعیت‌ها تا حدودی یا به کلی با یکدیگر از در موافقت و برخی دیگر از در مخالفت درمی آیند؛ تعامل میان این موقعیت‌ها به قرائت غیرواحد و چندصدایی متن منجر می شود» (ریمون - کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۲).

در گورستان غریبان خواننده شاهد این چندصدایی است که ماجرای زندگی حسین از زبان چند راوی و دیدگاه‌های مختلف روایت می شود. هر یک گوشه‌ایی از داستان را روایت می کنند به گونه‌ای که داستان تکراری نیست و در هر روایت بخشی از اسرار آشکار می شود.

۳. نتیجه

بررسی کانون روایت در گورستان غریبان نشان می دهد که نویسنده از کانون روایت متفاوتی برای انتقال پیام خود به مخاطب بهره برده و با انتخاب کانون و کانون‌سازهای مناسب باعث درک بهتر و لذت بخشی و جذابیت بیشتر داستان شده است. راوی در این داستان زندگانی اجتماعی خود را در برابر دیدگان مشاهده گر و دقیق نویسنده عریان کرده، سایه روشن و غنای تلخ و شیرینش را آشکار

ساخته‌است. نویسنده، ماهرانه روابط بیرونی زندگی مردم را شکافته و به حوزه درونی و عواطف آن‌ها راه یافته و آن‌ها را تصویر کرده‌است. در این داستان عامل کانونی‌کننده همان روایتگران هستند که به مانند دانای کل شروع به روایت می‌کنند و بعضی قسمت‌ها به بیان گفت‌وگوی بین اشخاص پرداخته‌اند. گاه شخصیت‌ها را در موقعیت‌هایی قرار می‌دهند که با تک‌گویی درونی یا بیرونی خود داستان را بیان کنند. کانون روایت داستان، کانون درونی یا بازنمودهمگن (من - راوی) است که راوی کنش‌گر و جزء شخصیت‌های داستانی است و به بیان خاطرات و احساسات می‌پردازد؛ همچنین از تکنیک کانون‌سازدرونی و وجه‌روانشناختی برای بیان احساسات و عواطف شخصیت‌ها، بهره برده‌است و عمق احساسات شخصیت‌ها را بیان می‌کند؛ همچنین جنبه روان‌شناختی، عواطف و خاطرات کانون‌سازها نقش ویژه‌ای در جهت‌دهی به متن روایی دارد.

کتابنامه

- احمدی، بابک. (۱۳۷۰) ساختار و تأویل متن. تهران: نشر مرکز.
- اخوت، احمد. (۱۳۷۱) دستور زبان داستان. اصفهان: نشر فردا.
- بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۱) روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی، چاپ اول. تهران: هرمس.
- بارت، رولان. (۱۳۸۸) «پیش درآمدی بر ساختاری روایت‌ها به کوشش مارتین مک کوئیلان». ترجمه فتاح محمدی، گزیده مقالات روایت، تهران: مینوی خرد.
- بیاد، مریم؛ نعمتی، فاطمه. (۱۳۸۴) «کانون‌سازی در روایت». فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۷، صص ۸۳-۱۰۸.

بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۷۸) درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی. تهران: افراز.

تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳) درآمدی نقادانه و زبان‌شناختی بر روایت. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲) بوطیقای ساختارگرا. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگه.
- حری، ابوالفضل. (۱۳۸۷) «درآمدی بر رویکرد روایت‌شناسی به داستان روایی با نگاهی به رمان آئینه‌های دردار هوشنگ گلشیری». نشریه علمی پژوهشی دانشگاه تبریز، شماره ۲۰۸، صص ۵۳-۷۶.
- حسنی‌راد، مرجان. (۱۳۸۹) «کانونی‌سازی ابزاری برای روایتگری (بررسی کانونی‌سازی در رمان خانم دالووی و رمان و فیلم اقتباسی ساعت‌ها)». ماهنامه کتاب ماه ادبیات، سال چهارم، شماره ۳۸ (پیاپی ۱۵۲)، صص ۵۱-۵۶.

دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۹۰) نقد ادبی و نوعیت متن. شیراز: نوید.

- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۹۱) *از دریچه نقد* (مجموعه مقالات)، دفتر اول. تهران: مؤسسه خانه کتاب.
- رودی، فائزه. (۱۳۸۹) روایت فلسفی روایت از باستان تا پست مدرن. تهران: علم.
- ریمون-کنان، شلومیت. (۱۳۸۷) *روایت داستانی؛ بوپقیای معاصر*. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.
- سهراب نژاد، علی. همتی، فرزانه. (۱۳۹۸) «نقد جامعه‌شناختی رمان گورستان غریبان». پژوهشنامه اورمزد، شماره ۴۸، صص ۸۵-۱۰۲.
- فلکی، محمود. (۱۳۸۳) روایت داستان تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی. تهران: بازتاب نگار.
- کالر، جانانان. (۱۳۸۵) *نظریه ادبی*، چاپ چهارم. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز.
- کالر، جانانان. (۱۳۹۰) *تئوری ادبی*. ترجمه حسین شیخ‌اسلامی. تهران: شرافت.
- لطیف پور، عبدالله؛ دهقان، علی؛ فرضی، حمیدرضا. (۱۳۹۶) «منطق گفت‌وگویی و چندصدایی در رمان گورستان غریبان ابراهیم یونسی». *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد سنندج*، سال نهم، دوره ۹، شماره ۳۳، صص ۹۷-۱۲۳.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶) *عناصر داستان*، چاپ سوم. تهران: سخن.
- وبستر، راجر. (۱۳۸۰) *درآمدی بر پژوهش نظریه‌ادبی*. ترجمه مجتبی ویسی. تهران: سپیده سحر.
- یونسی، ابراهیم. (۱۳۹۱) *گورستان غریبان*، چاپ اول. تهران: نگاه.

References

- Herman, D, 2007, "Nonfactivity, Tellability, and Narrativity". Presentation for a workshop on "Events, Eventfulness, and Tellability" Sponsored by the University of Hamburg's Interdisciplinary Center for Narratology. And the university of Ghent; Ghent, Belgium.
- Ahmadi, Babak. (1370) *Text structure and interpretation*. Tehran: Nahr-e-Mrkaz. (in Persian)
- Okhovat, Ahmad. (1371) *Story Grammar*. Isfahan: Farda Press. (in Persian)
- Bameshki, Samira. (1391) *Narratology of Masnavi stories*, first edition. Tehran: Hermes. (in Persian)
- Barthes, Roland. (1388) "An introduction to the structure of narratives by Martin McQuillan". Translated by Fattah Mohammadi, *a collection of narrative essays*, Tehran: Minovi Kherad. (in Persian)
- Beyad, Maryam; Nemati, Fatemeh. (2004) "Focusing in the Narrative". *Literary Research Quarterly*, No. 7, pp. 83-108. (in Persian)
- Biniyaz, Fatoullah. (1378) *Introduction to story writing and narratology*. Tehran: Afraz. (in Persian)

- Tolan, Michael J. (1383) *A critical and linguistic approach to narration*. Translation by Aboul Fazl Hari. Tehran: Farabi Cinema Foundation. (in Persian)
- Todorov, Tzutan. (2012) *Structuralist boutiques*. Translation by Muhammad Nabavi. Tehran: Agah(in Persian)
- Hari, Aboufzazl. (1387) "Introduction to the narratological Approach to the Narrative Story with a look at the novel *Ainehayai Dardar* Hooshang Golshir". *Scientific Research Journal of Tabriz University*, No. 208, pp. 53-76. (in Persian)
- Hosnirad, Marjan. (1389) "Focalization as a tool for narration (examination of focalization in Mrs. Dalloway's novel and the novel and film adaptation of Hours)". *Mahadbiat book monthly*, fourth year, number 38 (152 consecutive), pp. 51-56. (in Persian)
- Dastgheyb, Abdoul Ali. (1390) *Literary criticism and the nature of the text*. Shiraz: Navid. (in Persian)
- Dastgheyb, Abdoul Ali. (1391) *from the Criticism* (collection of articles), first book. Tehran: Khane Ketab Institute. (in Persian)
- Roudi, Faezeh. (2010) *Philosophical narration of narration from ancient to postmodern*. Tehran: Elam. (in Persian)
- Rimon-Kanan, Shlomit. (2007) *Narrative; Contemporary boutique*. Translated by Aboul Fazl Hori. Tehran: Nilofar. (in Persian)
- Sohrabnejad, Ali. Hemti, Farzaneh. (2018) "Sociological criticism of the novel Strangers's Cemetery". *Ormuzd Research Journal*, No. 48, pp. 85-102. (in Persian)
- Falaki, Mahmoud. (1383) *Narrative of basic theories of non-fiction writing*. Tehran: Baztabnegar.. (in Persian)
- Coaler, Jonathan. (1385) *Literary theory*, fourth edition. Translated by Farzaneh Taheri. Central Tehran. (in Persian)
- Coaler, Jonathan. (1390) *Literary theory*. Translated by Hossein Sheikh Islami. Tehran: Sherafat. (in Persian)
- Latifpour, Abdoullah; Dehghan, Ali; Fadzi, Hamidreza. (2016) "Dialogue logic and polyphony in Ebrahim Yonsi's novel Stranger's Cemetery". *Persian language and literature, Sanandaj Azad University*, ninth year, period 9, number 33, pp. 123-97. (in Persian)
- Mirsadeghi, Jamal. (1376) *Story elements*, third edition. Tehran: Sokhn.
- Webster, Roger. (1380) *An introduction to literary theory research*. Translation by Mojtabi Vaisi. Tehran: Sepideh Sahr. (in Persian)
- Yonesi, Ibrahim. (2011) *Ghariban Cemetery*, first edition. Tehran: Look. (in Persian)