Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Examining and Comparing the Function of the Focalizer of the Far-hand and the Focalizer of the Companion in Political and Critical Narratives

Zohreh Niksiyar [1] | **Hossein Hassanpour Alashty** [2*]

1. Ph.D. Student in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran. Email: zo.niksiyar@gmail.com
2. Corresponding Author: Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, Mazandaran University, Mazandaran, Iran.
Email: h.hasanpour@umz.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 13/03/2023
Received in revised form: 05/02/2024
Accepted: 07/02/2024
Published online: 22/06/2026

Keywords:

Focalization,
Focalizer of the far- hand,
Focalizer of the componion,
Plitical narratives,
Critical narratives.

ABSTRACT

Focalization refers to the selection of the focal point through which people and fictional events are perceived. Based on the theory of focalization by Gerard Genette and Shlomith Rimmon-Kenan, this article examines and compares the roles of the focalizer and the accompanying focalizer in the four narratives: "Az Ranji Ke Mibarim," "Dar Kham-e Rah," "Tarik-khane," and "Bad Az Zohr-e Akhar-e Paeez." To this end, various aspects of focalization have been analyzed, including the type of focalizer and focalization, the focalized elements, the degree of continuity of focalization, time span, spatial extent, and ideological dimensions. The focalization techniques employed by this type of focalizer—including parallel and identical viewing angles, the use of variable focalization, companionship and identification with the characters, and the exploration of profound human experiences such as loneliness, poverty, and corruption—have made the works more believable and enduring. Conversely, the use of a distant and authoritarian focal point in the narratives of "Az Ranji Ke Mibarim" and "Dar Kham-e Rah" has resulted in works that are timeless and historically significant but primarily political and non-popular in content. Consequently, as political trends shift, these works and their associated ruling parties tend to be marginalized.

Cite this article: Niksiyar, Z. & Hassanpour Alashty, H. (2026). Examining and Comparing the Function of the Focalizer of the Far-hand and the Focalizer of the Companion in Political and Critical Narratives. *Research in Narrative Literature*, 15 (2), 229-254.

© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/rp.2024.8937.1747

Extended abstract

Introduction

Gerard Genet, the French structuralist theorist, classified and explained the main elements of narrative in his book “Narrative Discourse.” One of Genet's most significant contributions to the field of narration is the concept of focalization. According to Tolan's definition, focalization is a term coined by Genet to describe the inevitable choice and limitation of perspective within a narrative. This perspective represents the angle of vision through which events are indirectly seen, felt, understood, and evaluated by the observer. Focalization is notable because it emphasizes the "double-sidedness" of narrative: by focusing on a particular subject in specific ways, it not only reveals that subject but also exposes the ideology and viewpoint through which the subject is perceived.

Also pays attention to, or at least attempts to address, this distinction. Genet was the first to differentiate between seeing and telling, thereby contrasting the two concepts of "narrator" and "focalizer." By highlighting this distinction, he aimed to prevent the common confusion between the terms "narrative mode" and "narrative voice," the former referring to focalization and the latter to narration. At the narrative level, the narrator or narrative voice conveys everything about the characters, situations, and events. Of course, in addition to recounting the events, the narrator can also serve as a viewer of the story’s world. In this case, the narrator and the focalizer coincide, making it impossible to distinguish between the levels of narration and focalization. The four short stories: “Darreh Khazan-zadeh,” “Dar Khem-e Rah,” “Tarikkhane,” and “Bad az Zohr-e Akhar-e Paeez” written by Jalal Al Ahmad, Ebrahim Golestan, Sadegh Hedayat, and Sadegh Chobak, respectively, are examined in this research based on focal theory.

Materials and Methods

The present research seeks to answer these questions:

1- How did each of the authors of the studied political narratives and critical narratives use the aspects of focalization, focalization, and accompanying focalization in order to convey their ideology?

2-In using a hand-held focuser or a mobile focuser, which one seems more efficient in conveying ideology and influencing the audience?

First, the four selected narratives are divided into political and critical categories based on whether their authors are affiliated with party activities. “Darreh Khazan-zadeh,” and “Dar Khem-e Rah,” which were produced under the commission of the Tudeh Party and aligned with party commitments, are classified as political narratives. “Tarikkhane” and “Bad az Zohr-e Akhar-e Paeez” written independently and detached from party politics, are categorized as critical narratives. Each narrative is then examined through various aspects of focalization theory and compared with the others to analyze the role of focalizers as the implicit authors

within the narratives, as well as the methods of focalization and the reflection of ideology in the texts.

The common denominator of all the narratives is that they were written during the years when the Tudeh Party was active in the political and literary spheres of Iran, reflecting a discourse of resistance against domination. The theoretical foundation of this research is based on the theory of focalization by Gerard Genet and Raymond Kanan, encompassing various aspects of focalization: the focalizer, the focalized, the degree of continuity of focalization, and the perceptual aspects of focalization, including time span (order, delay, frequency), spatial extent, and the ideological dimension of focalization.

Results and Discussion

1. In political narratives, Faradast, as the focalizer and implicit author, places greater emphasis on his party commitments. In contrast, in critical narratives, the centralist focuses more on themes of populism and philanthropy.
2. In the party texts, the author-central-organizer draws the power relations only in the form of confrontation between the government and political fighters or lord and serf; However, the contrast in question is the focal point in critical narratives, ideological contrasts, including religious and belief, or the contrast between the individual and the society.
3. In political texts, Faradast's focus centers on mythologizing and depicting the pioneering struggles of working-class heroes, sometimes elevating their stories to the level of epic narratives. In contrast, critical narratives concentrate on portraying static and passive characters, highlighting the poverty, corruption, prostitution, and disorder faced by the middle and lower classes of the newly urbanized society.
4. Although ideology encompasses all the effects of legitimizing the struggle against domination, Faradat's centralizer views the revolutionary movement as a liberating force against the system of domination. In contrast, the centralizer of Companionship sees it as a reassessment of power relations and the proper application of ruling ideologies, serving as a reminder to society.

Conclusion

The research results indicate that the authors of the political narratives tend to use only the focalizer and its focalization possibilities, while the critical authors primarily employ the focalizer. In response to the first research question, it can be stated that the use of a trans-narrative focalizer in political narratives involves aspects such as internal and intervening focalization, the use of a fixed and singular focal point, and occupying a trans-narrative position that is fixed and detached from the narrative world. This perspective is accompanied by a vertical viewpoint, rapid pacing, and representation of a limited spatial area, along with close retrospectives. These narratives focus predominantly on purely political and party-related aspects, aiming to convey the ideology of the ruling party.

Although the critical authors have employed both the omniscient focalizer and internal focalization, the omniscient focalizer is neither authoritarian nor absolutely dominant in either of the two narratives studied. The use of variable and multiple focalizations, attention to both popular and critical aspects of the works, and engagement with profound and universal human suffering—all approached through a parallel and empathetic perspective that stands alongside the characters and depicts human suffering—have resulted in relatively more tangible, enduring, and accessible works. These characters, static and exploited within invisible networks of power, are portrayed with greater depth and resonance.

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/
شاپای چاپی: ۶۵۳۱-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۴x-۲۶۷۶

بررسی و مقایسهٔ عملکرد کانونی‌ساز فرادست و کانونی‌ساز همراه در روایت‌های سیاسی و انتقادی

زهره نیک‌سیر [۱] | **حسین حسن‌پور آلاشتی** [۲*]

۱. دانش آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان های خارجی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران.
رایانامه: zo.niksiyar@gmail.com

۲. نویسنده مسئول، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان های خارجی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران.
رایانامه: h.hasanpour@umz.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۲۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۱/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۱۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۰۱

واژه‌های کلیدی:
کانونی‌سازی،
کانونی‌ساز فرادست،
کانونی‌ساز همراه،
سیاسی،
انتقادی.

چکیده

کانونی‌سازی، انتخاب کانون دیدی است که از طریق آن افراد و وقایع داستانی مورد مشاهده قرار می‌گیرند. پروهش حاضر بر مبنای نظریهٔ کانونی‌سازی ژرار ژنت و ریمون‌کنان نقش کانونی‌ساز فرادست و کانونی‌ساز همراه در چهار روایت *درهٔ خزان‌زده*، *در خم راه*، *تاریکخانه* و *بعدازظهر آخر پاییز* را بررسی و مقایسه می‌کند. بدین‌منظور جنبه‌های کانونی‌سازی شامل: نوع کانونی‌ساز و کانونی‌سازی، کانونی‌شدگان، میزان تداوم کانونی‌سازی، گسترهٔ زمانی، گسترهٔ مکانی و جنبه‌های ایدئولوژیک مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که استفاده از کانونی‌ساز همراه در روایت‌های *تاریکخانه* و *بعد از ظهر آخر پاییز*، که به‌دور از تحزب و سیاست‌ورزی نویسندگان خود خلق شده‌اند، به‌دلیل برخورداری از امکانات کانونی‌سازی این نوع کانونی‌ساز، از جمله زاویهٔ دید موازی و همسان، استفاده از کانونی‌سازی متغیر، همراهی و همذات‌پنداری با شخصیت‌ها و پرداختن به دردهای عمیق بشری از جمله تنهایی، فقر و فساد، باعث باورپذیری و ماندگاری بیشتر آثار شده است. در مقابل استفاده از کانونی‌ساز فرادست و اقتدارگرا در روایت‌های *درهٔ خزان‌زده* و *در خم راه*، منجر به تولید آثاری زمان‌مند، دارای تاریخ مصرف و صرفاً برخوردار از محتوای سیاسی و غیر مردمی شده، که به محض تغییر جریان سیاسی و حزب حاکم، به حاشیه رفته‌اند.

استناد: نیک‌سیر، زهره و حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۴۰۵). بررسی و مقایسهٔ عملکرد کانونی‌ساز فرادست و کانونی‌ساز همراه در روایت‌های سیاسی و انتقادی. *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۱۵(۲)، ۲۲۹-۲۵۴.

ناشر: دانشگاه رازی

حق‌مؤلف © نویسندگان.

DOI: 10.22126/rp.2024.8937.1747

۱. پیشگفتار

ژرار ژنت،[1] نظریه‌پرداز ساختارگرای فرانسوی، در کتاب *گفتمان روایی* عناصر اصلی روایت را دسته‌بندی و تبیین کرده است. یکی از مهمترین دستاوردهای ژنت در عرصهٔ روایت، فرآیند کانونی‌سازی[2] است. بنا به تعریف تولان،[3] «کانونی‌سازی اصطلاحی است که ژرار ژنت برای انتخاب اجتناب‌ناپذیر و منظری [محدود] در روایت برگزید. این منظر زاویهٔ دیدی است که چیزها به طور غیر صریح از رهگذر آن دیده، احساس‌کرده، فهمیده و ارزیابی می‌شوند»(تولان، ۱۳۸۶: ۱۰۸). در واقع ژنت اصطلاح کانونی‌سازی را برای تشریح رابطهٔ میان راوی و جهان روایت به کار برده است. ریمون-کنان، یکی دیگر از نظریه‌پردازان علم روایت‌شناسی، علاوه بر جنبهٔ ادراکی، جنبه‌های روانشناختی و ایدئولوژیکی کانونی‌سازی را نیز مد نظر قرار داده است. وی معتقد است که جنبه‌های روان‌شناختی و جهان‌شناختی، از جمله عواطف، احساسات، خاطرات، توهمات، ادراک‌ها، شناخت‌ها و عقاید کانونی‌سازها نقشی مهم در جهت‌دهی به متن روایی دارند. جهت‌گیری[4] به عنوان یکی از معانی کانونی‌سازی، به خوبی بیانگر ارتباط تنگاتنگ کانونی‌سازی و ایدئولوژی است؛ چرا که نشان می‌دهد، راوی از چه جایگاهی به قضایا می‌نگرد، و قطعاً موضع، طبقه و ایستار وی نقشی تعیین‌کننده در شکل-گیری ایدئولوژی و انتقال آن به مخاطب دارد. به عبارت دیگر، کانونی‌سازی از این‌جهت که «دوسویگی»[5] روایت را برجسته می‌سازد قابل توجه است؛ به این معنا که واقعیتی را برجسته می‌کند که با تأکید بر موضوعی خاص، به شیوه‌ای خاص، نه تنها آن موضوع را آشکار می‌کند، بلکه به تبیین ایدئولوژی و منظری که موضوع از طریق آن دیده می‌شود نیز می‌پردازد، یا حداقل سعی می‌کند که بپردازد(همان: ۱۱۱-۱۱۲). ژنت اولین کسی بود که میان دیدن و گفتن تمایز قائل شد، و بدین‌ترتیب دو عامل «راوی» و «کانونی‌ساز» را در مقابل هم قرار داد. او با مطرح‌کردن این تقابل، بر آن بود که مانع خلط شایع دو مفهوم «شیوهٔ روایی» و «صدای روایی»که اولی به کانونی‌سازی و دومی به روایت‌گری باز می‌گردد، شود. در سطح روایت‌گری، راوی یا صدای روایت همه‌چیز را در مورد شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و وقایع به لفظ درمی‌آورد؛ البته وی می‌تواند علاوه بر بازگویی وقایع، خود نیز بینندهٔ جهان

1. Gerard Genette
2. Facalization
3. Toolan
4. Orientation
5. Reciprocity

داستان باشد، که در آن صورت راوی و کانونی‌ساز بر هم منطبق می‌شوند؛ به طوری که نمی‌توان دو سطح روایتگری و کانونی‌سازی را از هم باز شناخت(ریمون‌کنان، ۱۹۸۳: ۷۱)؛ در چنین حالتی، راوی نه تنها دیده‌های خود را ارزیابی می‌کند، بلکه عاملی برای انعکاس ادراکات، احساسات و دیده‌های موجودات داستانی نیز هست.

روایت‌های سیاسی و انتقادی که در این پژوهش بر مبنای نظریهٔ کانونی‌سازی مورد بررسی قرار می‌گیرد، مربوط به سال‌های روی کارآمدن حزب توده پس از سقوط حکومت پهلوی اول در ایران است. حزب توده که بسیاری از نویسندگان و روشنفکران را به خود جذب کرده بود، متأثر از رئالیسم سوسیالیستی در روسیه، حامی ادبیات و هنر جانبدار طبقات زحمتکش، و مبلغ و مروج این نوع از هنر و ادبیات بود و نسبت به آثار هنرمندان و نویسندگان طبقهٔ متوسط موضع انتقادی داشت. میزان و معیار داوری اعضای حزب برای ارزیابی و ارزشگذاری آثار ادبی و هنری، عمدتاً مضمون و محتوای آن‌ها بود، و به همین‌دلیل خطاب به نویسندگان و هنرمندان پیرو «هنر برای هنر» می‌نوشتند: «ما نمی‌توانیم برای این‌گونه محصولات فکری شما هیچ‌گونه ارزشی قائل شویم». بزرگ علوی به عنوان یکی از پایه-گذاران و صاحب‌نظران حزب نیز به این گروه از هنرمندان می‌گفت: «شعر و موسیقی و هنر شما به درد جامعه‌ای می‌خورد که افراد آن شکم سیر داشته باشند و زیر تهدید شلاق و زندان‌های طبقه حاکمه بسر نبرند»(بزرگ علوی، «نقش روشنفکران در جامعه»، مردم برای روشنفکران: ۲۱ اردیبهشت ۱۳۲۴). تأکید حزب توده بر جانبداری در هنر و ادبیات، و مؤثربودن آثار ادبی و هنری در ارتقاء سطح فکری و روحی کارگران و زحمتکشان و به طور کلی افکار عمومی(«نمایش»، روزنامهٔ مردم: ۳ خرداد)، این تلقی را ایجاد می‌کرد که منظور حزب توده از آثار هنری، آثار تبلیغی است؛ به همین‌دلیل بزرگ علوی در طی سال‌های ۱۳۲۳ – ۱۳۲۵، چندین‌مرتبه به این موضوع در جراید حزب توده پرداخت و تفاوت‌های هنر و تبلیغات را تبیین کرد. وی در یکی از این توضیحات چنین نوشت: «بدون شک هر نویسنده‌ای خواه ناخواه تحت تأثیر عواملی که او را در اجتماع محاصره کرده‌اند مبلغ و ناشر افکار آن محیط و جامعه است [...] اما فرق است مابین یک اثر هنری و یک رسالهٔ تبلیغاتی. تفاوت این دو، تفاوت ماهوی است، تبلیغات با احتیاجات آنی و فوتی مردم سر و کار دارد، به همین علت زود تأثیر خود را از دست می‌دهد و دیگر جلب توجه نمی‌کند؛ اما اثر هنری به احتیاجات عمیق‌تر بشری می-پردازد و آنها را پرورش می‌دهد. در نتیجه ماندگار است و بارها به آن مراجعه می‌کنند»(بزرگ علوی، «هنر و تبلیغات»، مردم برای روشنفکران، ۲۳ تیر ۱۳۲۳: ۳-۴). اما علی‌رغم توصیه‌های صورت‌گرفته،

هژمونی گفتمان حاکم، نویسندگان به اصطلاح متعهد و آثار آن‌ها را به دو شاخهٔ سیاسی- فرمایشی و انتقادی تقسیم کرد. برخی چون جلال آل احمد و ابراهیم گلستان حزب توده را پاتوق روشنفکری یافتند و برخی چون صادق هدایت و صادق چوبک نیز با وجود تلاش حزب برای جذب آن‌ها، همواره از میدان تحزب و سیاست دوری جستند، و به صورت مستقل به خلق آثار متعهد همت گماشتند(رک: الهی، ۱۳۷۳: ۲۶۰؛ براهنی، ۱۳۷۷: ۱۲ و فراشاهی‌نژاد، ۱۳۹۸: ۹۴-۹۵). چهار داستان کوتاه *درهٔ خزان‌زده*، *در خم راه*، *تاریکخانه* و *بعد از ظهر آخر پاییز*،که به ترتیب توسط جلال آل احمد، ابراهیم گلستان، صادق هدایت و صادق چوبک نوشته شده‌اند، آثاری هستند که در این پژوهش بر مبنای نظریهٔ کانونی‌سازی مورد بررسی قرار می‌گیرند. ملاک انتخاب این آثار، نوع و میزان ارتباط نویسندگان آن‌ها با حزب توده و فعالیت‌های حزبی بوده است.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

پژوهش حاضر در پی پاسخ‌گویی به این پرسش‌هاست:

۱. هریک از نویسندگان روایت‌های سیاسی و روایت‌های انتقادی مورد مطالعه، چگونه از جنبه‌های کانونی‌سازی کانونی‌ساز فرادست و کانونی‌ساز همراه در جهت انتقال ایدئولوژی خویش بهره برده‌اند؟

۲. در استفاده از کانونی‌ساز فرادست یا کانونی‌ساز همراه، کدام یک در انتقال ایدئولوژی و تأثیرگذاری بر مخاطب کارآمدتر به نظر می‌رسد؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ کانونی‌سازی روایت تاکنون پژوهش‌های متعددی انجام شده است، که از آن میان می‌توان به مقاله‌های: «بررسی شیوه‌های روایت در رمان عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی جمشید خانیان بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت»(دهخدا، کمالی،۱۴۰۰)، «بررسی روایت در رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، نوشتهٔ زویا پیرزاد از دیدگاه ژرار ژنت»(جعفری‌زاده مالمیر؛ مظفری،۱۴۰۰)، «کانونی‌سازی و توزیع آگاهی در داستان خسرو و شیرین شاهنامه»(حسینی سروری؛ جعفری و مدبری، ۱۳۹۸) و «کانونی‌سازی در شب سهراب‌کشان بیژن نجدی»(عرب یوسف‌آبادی،۱۳۹۶) و غیره اشاره کرد. اما در رابطه با مقایسهٔ عملکرد کانونی‌ساز فرادست و کانونی‌ساز همراه در روایت‌های سیاسی و انتقادی و نقش آن‌ها در نحوهٔ انتقال ایدئولوژی، به شیوه‌ای که در پژوهش حاضر مورد نظر است، پیش از این

پژوهشی انجام نشده و به نظر می‌رسد مقالهٔ حاضر اولین پژوهشی باشد که ضمن دسته‌بندی آثار روایی دههٔ بیست به حزبی و انتقادی، نوع کانونی‌سازی این دو نوع روایت را با یکدیگر مقایسه کرده است.

۱-۳. روش پژوهش و چارچوب نظری

ابتدا چهار روایت منتخب، از جهت وابستگی یا عدم وابستگی نویسندگان خود به فعالیت‌های حزبی، به دو دستهٔ سیاسی و انتقادی تقسیم شده‌اند. لازم به ذکر است که این دسته‌بندی برای اولین‌بار انجام شده و ابداع نویسنده است. *درهٔ خزان‌زده* و *در خم راه*، که به سفارش حزب توده و در راستای تعهدات حزبی تولید شده‌اند، در طبقهٔ روایت‌های سیاسی قرار می‌گیرند. *تاریکخانه* و *بعد از ظهر آخر پاییز* نیز، که به طور مستقل و به دور از سیاست‌های حزبی نوشته شده‌اند در دستهٔ روایت‌های انتقادی جای می‌گیرند. سپس هرکدام از روایت‌ها از جنبه‌های مختلف نظریهٔ کانونی‌سازی بررسی و با یکدیگر مقایسه می‌شوند، تا نقش کانونی‌سازها به عنوان نویسندهٔ ضمنی حاضر در روایت، و نیز نحوهٔ کانونی‌سازی و انعکاس ایدئولوژی در روایت‌ها مشخص شود. فصل مشترک تمامی روایت‌ها، نوشته‌شدن در سال‌های روی کار بودن حزب توده در فضای سیاسی و ادبی ایران، و انعکاس گفتمان ستیز علیه سلطه است.

مبانی نظری پژوهش، برگرفته از نظریهٔ کانونی‌سازی ژرار ژنت و ریمون‌کنان، شامل جنبه‌های مختلف کانونی‌سازی: کانونی‌ساز، کانونی‌شدگان، میزان تداوم کانونی‌سازی، جنبه‌های ادراکی کانونی‌سازی: گسترهٔ زمانی (ترتیب، دیرش،[1] بسامد[2])، گسترهٔ مکانی و جنبهٔ ایدئولوژیک کانونی‌سازی است.

۱-۳-۱. کانونی‌سازی

کانونی‌سازی از دیدگاه ژنت، پاسخ به پرسش«چه کسی می‌بیند؟ به جای «چه کسی می‌گوید» است. (بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴: ۸۶) به جای استفاده از عبارت‌هایی چون دیدگاه،[3] زمینه و نقطهٔ دید، از عبارت کانونی‌سازی استفاده می‌کند و آن را منطبق بر اصطلاح «کانون عمل روایت» می‌داند. کانونی‌سازی هم می‌تواند از بیرون صورت بگیرد و هم از درون. در نوع کانونی‌سازی از درون، کانون‌ساز به اصطلاح نافذ و مداخله‌گر است. وی سوم‌شخص دانای کلی است که جهان روایت را از

1. Duration.
2. Frequency.
3. Point of view.

درون کانونی‌سازی می‌کند، و به دلیل اشراف کامل به درون شخصیت‌ها راه یافته، تردیدها، یادآوری‌ها، افکار و دغدغه‌های آنان را بازنمایی می‌کند. این نوع کانونی‌سازی، موضع اقتدار و صدای فرادست را در اختیار کانونی‌ساز قرار می‌دهد، تا خارج از مرزهای زمانی و مکانی حرکت کند. اما در کانونی‌سازی از بیرون، کانونی‌ساز دچار محدودیت‌های ادراکی زمانی و مکانی است و با کمرنگ‌کردن حضور خود، به مخاطب اختیار می‌دهد و تلاش می‌کند میان او و متن نوعی تعامل برقرار کند.

۱-۳-۲. کانونی‌ساز[1] و کانونی‌شدگان[2]

در رده‌بندی سه‌گانهٔ ژنت از کانونی‌سازی، شامل کانونی‌سازی درونی،[3] بیرونی[4] و صفر،[5] کانونی‌سازی درونی و بیرونی در رسیدن به ایدئولوژی مؤثر است. منتقدان نظریهٔ کانونی‌سازی ژنت(میک‌بال،[6] ریمون‌کنان[7] و فلایشمن[8])، بر اساس رده‌بندی ژنت، مدلی دو – دویی را مطرح کردند، و بر مبنای عامل کانونی‌سازی، دو نوع کانونی‌ساز درونی و بیرونی را در تقابل با هم قرار دادند. علاوه بر این، میک‌بال به وجود کانونی‌شده در مقابل کانونی‌ساز قائل شده، معتقد است که کانونی-شده‌ای نیز وجود دارد که عمل کانونی‌سازی بر او انجام می‌شود و از بیرون و یا از درون کانونی‌سازی می‌شود(بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴: ۸۸).

۱-۳-۳. میزان تداوم کانونی‌سازی

کانونی‌سازی می‌تواند ثابت باشد؛ بدین‌معنا که وقایع روایت تماماً از دریچهٔ نگاه کانونی‌ساز بیرونی یا درونی گزارش شود. البته این مورد اندک‌یاب است، و در بیشتر روایت‌ها کانونی‌سازی بین راوی و یک یا چند شخصیت در نوسان است؛ در این صورت ما با کانونی‌سازی متغیر مواجه‌ایم. هنگامی که راوی از کانونی‌سازی متغیر یا چندگانه بهره می‌جوید، امکانات و امتیازات بیشتری در اختیار دارد، و با ارائهٔ ماجرا از چشم‌اندازهای متغیر و گاهاً مکرر، روایت‌های موثق‌تری به دست می‌دهد(همان: ۹۳).

1. Facalizer
2. Facalizeds
3. Internal facalization
4. External facalization
5. Zero facalization
6. Mieke Ball
7. Rimmon-Kenan
8. Fleischman

۱-۳-٤. جنبه‌های ادراکی

وجه ادراکی کانونی‌سازی مربوط به محدوده‌های زمانی و مکانی است. در بُعد مکانی، کانونی‌ساز ممکن است از منظری وسیع برخوردار باشد، که توصیف کل‌گرایانهٔ صحنه‌های گسترده، و حتی گاه چند صحنهٔ مجزا اما همزمان را ممکن می‌سازد، و زمانی که کانونی‌ساز شخصیتی درون‌روایتی است، به مثابه یک مشاهده‌گر، محدود به زمان و مکان است. تقابل گستردهٔ مشابه میان منظرهای محدود و نامحدود، در مورد کانونی‌سازی زمانی نیز صدق می‌کند(تولان، ۱۳۸۶: ۱۱۳)؛ بدین‌معنا که کانونی‌ساز برون‌داستانی و دانای کل، بر بستر وسیعی از زمان، شامل حال، گذشته و آینده اشراف دارد، در حالی که کانونی‌ساز درون‌داستانی تنها بر زمان رخ‌دادن وقایع یا همان زمان روایی متن واقف است.

۱-۳-٤-۱. گسترهٔ زمانی

ژنت در حرکت از سطح داستان به متن، سه جنبهٔ اصلی مربوط به دخل و تصرف در زمان، یا شیوهٔ بیان آن را از هم متمایز می‌کند، که عبارتند از: ترتیب، دیرش و بسامد؛ این سه پارامتر، در روند شکل‌گیری متن به طرز معناداری یکدیگر را تقویت می‌کنند. ترتیب، به روابط بین توالی مفروض وقایع در داستان و ترتیب واقعی بازنمایی آن‌ها در متن اشاره دارد. ژنت هرگونه انحراف در ترتیب ارائهٔ وقایع در متن را نسبت به ترتیب آشکار وقوعشان در روایت «نابهنگامی»[1] می‌نامد. نابهنگامی در یک متن روایی زمانی رخ می‌دهد که بخشی از آن در نقطه‌ای زودتر یا دیرتر از جایگاه منطقی یا واقعی‌اش در توالی رویداد بیاید. نابهنگامی‌ها طبیعتاً به پیش‌نگاه و پس‌نگاه تقسیم می‌شوند، که ژنت آن‌ها را تأخر و تقدم می نامد. تأخر یا پس‌نگاه، یک حرکت نابهنگام به زمان گذشته، و تقدم یا پیش‌نگاه، یک حرکت نابهنگام به زمان آینده است(تولان، ۱۳۹۳: ۷۹-۸۰). دیرش یا شتاب، نسبت میان گسترهٔ زمانی بازنمایی‌شده در روایت، و مقدار متن اختصاص‌داده‌شده به آن است. دیرش می‌تواند مثبت، منفی یا ثابت باشد. بسامد نیز، رابطهٔ میان تعداد واقعی رخ‌دادن یک واقعه و تعداد بازنمایی آن در روایت است(تودورف، ۱۳۷۹: ۶۱-۶۳).

۱-۳-٤-۲. گسترهٔ مکانی

در بررسی کانونی‌سازی مکان، موضع دیداری کانونی‌ساز، یا زاویهٔ دوربینی که راوی از منظر آن به تماشای جهان روایت نشسته، مورد نظر است. این نظرگاه می‌تواند پرنده‌وار و نامحدود، یا درشت‌نما،

1. Anachrony

جزئی‌نگر و محدود باشد. راجر فاولر[1] در این‌باره معتقد است که هنگام خواندن یک روایت، درست شبیه زمانی که در حال تماشای یک نقاشی هستیم، زبان و کلمات ما را به سمتی پیش می‌برد، که مردم و مکان‌ها را در وضعیت مکانی خاصی نسبت به یکدیگر، و نیز نسبت به موضع کانونی‌ساز و حتی نسبت به ایستارهای فرضی خواننده در تجربهٔ روایی، مجسم سازیم(فاولر، ۱۹۹۶: ۱۶۲ به نقل از بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴: ۹۴-۹۵).

۱-۳-۵. جنبهٔ ایدئولوژیک

این جنبه از کانونی‌سازی بر هنجارهای متن دلالت دارد؛ به این‌معنا که مبتنی بر نظام همگانی نگرش اعتقادی به جهان، که وقایع و عناصر روایت بر اساس آن ارزیابی می‌شوند، است. نظرگاه کانونی‌ساز غالب بر متن، تعیین‌کننده و ارائه‌دهندهٔ دیدگاه‌های متن است؛ به‌طوری که جهان‌بینی‌های دیگر موجود در متن، بر مبنای موضع و نظرگاه وی ارزیابی می‌شود(ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۶-۱۱۳).

۲. تجزیه و تحلیل داده‌ها

روایت‌ها	تاریکخانه	درهٔ خزان‌زده	بعد از ظهر آخرپاییز	در خم راه
نویسندگان	صادق هدایت	جلال آل احمد	صادق چوبک	ابراهیم گلستان
سال انتشار	۱۳۲۱	۱۳۲۵	۱۳۲٦	۱۳۲۸

۲-۱. پیرنگ روایت‌ها

درهٔ خزان‌زده: کارگران معدن مشغول کار در معدن ذغال‌سنگ زیراب هستند، که نیروهای حکومتی، با این بهانه که از داخل معدن صدای شلیک گلوله به گوش رسیده است، به معدن و سپس به خانه‌های کارگران حمله می‌کنند و مهندس معدن که از بهشهر به زیراب منتقل شده را توقیف، و فردی به نام وصالی و چند نفر دیگر را دستگیر می‌کنند. وصالی، که فردی قدرتمند و از نظر ظاهری و اخلاقی مورد تحسین همگان است، را فقط به این دلیل که از دیگر کارگران یک سر و گردن بالاتر است، سر دسته قلمداد می‌کنند، و از آنجا که یک کارگر مهاجر است و کسی ضمانت او را نمی‌کند، اعدامش می‌کنند. ایدئولوژی این اثر مشروعیت بخشیدن به ستیز علیه سلطه با توصیف رنج مبارزان حزبی است.

در خم راه: شخصیت اصلی روایت،کُهزاد، رعیت‌زاده‌ای است که در مقابل ظلم و بیدادگری خان

1. Rojer Fowler

ایستادگی کرده، و از فرمان او سر باز زده است. اکنون او از دست مأموران خان گریخته، و به امید روزی است که با قدرت برای مقابله با خان باز گردد. پدرش، الله‌یار، به دنبال او آمده تا از رفتن منصرفش کند، و به طلب عفو و بخشش از خان وادار سازد؛ اما کهزاد حاضر نیست دوباره به زندگی رعیتی خویش بازگردد و زیر بار ظلم خان برود؛ پدر نیز تصمیم می‌گیرد با او همراه شود، اما هنگامی که برای آوردن آب از کوه پایین می‌رود،گرفتار سواران خان، که در کوهستان به دنبال کهزاد می‌گردند، می‌شود. آن‌ها الله‌یار را به سختی شکنجه، و به جای پسر سنگچین می‌کنند. کهزاد که از بالای کوه شاهد شکنجه و سنگچین‌شدن پدر است، در حالی که در مقابل سه سوار خان تنها دو فشنگ دارد، تصمیم می‌گیرد از هرگونه عمل احساسی بپرهیزد و تا زمان مناسب منتظر بماند. ایدئولوژی این روایت، مشروعیت‌بخشیدن به ستیز علیه سلطه با قهرمان‌سازی از کهزاد، و توصیه به صبر و خویشتن‌داری و پرهیز از هرگونه عمل نسنجیده، با هدف توجیه ناکارآمدی حزب توده است.

تاریکخانه: نویسنده در این داستان ماجرای آشنایی خود با مردی مرموز و غیرعادی، طی سفری به مرکز ایران را شرح می‌دهد؛ آشنایی‌ای که بیش از یک‌شب به طول نمی‌انجامد، و کانونی‌ساز فردای آن روز با جسد بی‌جان همسفر خویش مواجه می‌شود. نویسنده با ورود به خانهٔ مرد میزبان، با فضایی عجیب و رازآلود مواجه می‌شود. اتاقی که شبیه رَحِم یا زُهدان ساخته شده، و مرد میزبان یک زندگی جنینی را در آن می‌گذراند؛ در و دیوار آن به رنگ خون است، و غذای مرد، به جای خون، منحصر به شیر است. گفتگوی میان میهمان و میزبان تا پاسی از شب طول می‌کشد، و فردا صبح وقتی که میهمان برای خداحافظی به سراغ میزبان می‌رود، او را در حالی که روی تخت خود در وسط اتاق به حالتی خمیده و پاها در شکم، درست شبیه یک جنین، به خوابی ابدی فرو رفته می‌بیند. روایت، سرگذشت منتقدی منفعل و نومید است، که به جهان درون پناه برده، و بازگشت به آغاز هستی را تنها راه برون‌رفت از جامعه‌ای با ساختار طبقاتی و مناسبات ناعادلانه می‌داند.

بعد از ظهر آخر پاییز: داستان، برشی کوتاه از زندگی سراسر رنج دانش‌آموزی فقیر به نام اصغر سپوریان را روایت می‌کند. بعد از ظهر یک روز پاییزی در کلاس درس سوم دبستان، معلم مشغول آموزش نماز به دانش‌آموزان است که اصغر، پسربچهٔ فقیری که به تازگی پدر خود را از دست داده و همراه مادرش زندگی می‌کند، به دلیل بی‌توجهی به سخنان معلم در حضور بچه‌ها شماتت و تحقیر می‌شود. معلم برای تنبیه اصغر او را موظف می‌کند که فردا جلوی بچه‌ها نماز را صحیح و کامل بخواند؛ سپس به ناسزاها و تحقیرها ادامه می‌دهد، و اصغر شرمسار و خجالت‌زده، گرچه در ظاهر گوش

به حرف‌های معلم دارد، اما در ذهن مشغول مرور خاطرات تلخ و شیرین زندگی خویش است؛ خاطراتی از فصل تابستان و بازی با همسالان خود در پای کوره‌ها، سفر به شاه عبدالعظیم و رابطهٔ نامتعارفش با مش‌رسول کارگر نانوایی محله و کارکردن مادرش در خانهٔ دیگران؛ خاطراتی که رنج‌های گذشته و حال را در ذهن او به شکلی نامنظم و سریع تداعی می‌کند. با خاتمه‌یافتن نماز از سوی معلم این تداعی‌ها نیز پایان می‌یابد. نویسنده در این روایت، ضمن ترسیم ساختار طبقاتی، فقر، فساد، تبعیض و بی‌عدالتی رایج در جامعه، ایدئولوژی مذهبی و همچنین ایدئولوژی سیاسی حاکم بر جامعه را ناکارآمد دانسته است.

۲-۲. کانونی‌ساز و کانونی‌سازی

در رابطه با میزان جهت‌گیری کانونی‌سازها در امر کانونی‌سازی، به طورکلی می‌توان کانونی‌سازیِ کانونی‌ساز برون‌داستانیِ دانای کل از درون را دارای بیشترین میزان تسلط و جهت‌گیری، و کانونی‌سازی کانونی‌ساز درون‌داستانی از بیرون را دارای تسلط و سوگیری به نسبت معتدل‌تر دانست.

۲-۲-۱. روایت‌های سیاسی

در هر دو روایت *درهٔ خزان‌زده* و *در خم راه*، نویسندگان از کانونی‌ساز برون‌داستانی و سوم‌شخص دانای کل، یا به اصطلاح فرادست و مسلط استفاده کرده اند.کانونی‌ساز برون‌داستانی می‌تواند به درون شخصیت‌ها راه یافته، افکار و ذهنیات آنان را گزارش کند و به صلاحدید خویش به برجسته‌سازی، کمرنگ‌سازی یا حذف بپردازد. کانونی‌سازی روایت‌ها نیز با توجه به ادراک نامحدود کانونی‌ساز مسلط و فرادست، از نوع درونی است: «مهندس به وقایعی که از دیروز تا به‌حال اتفاق افتاده بود فکر می‌کرد. به کوچک‌ترین آن‌ها اهمیت می‌داد شاید بتواند درک کند که قضیه از چه قرار است. ناگهان به یادش افتاد که صبح همان‌روز «سرهنگ د ...» را دیده بوده است که سرتاسر دره‌های معدن را می-پیموده و به همه‌جا دقیق می‌شده است(آل احمد، ۱۳۵۷ :۷)؛ «جوان نگاه دلبستگی به او افکند. احساس کرد که پدرش دوستش می‌دارد؛ و دریافت که خودش هم او را دوست می‌دارد»(گلستان، ۱۳۷۳: ۶۸).

۲-۲-۲. روایت‌های انتقادی

در *تاریک‌خانه*،کانونی‌ساز درون‌داستانی و از نوع راویِ ناظر است. به عبارت دیگر نویسنده و کانونی‌ساز بر هم منطبق‌شده و میزبان را کانون روایت قرار داده‌اند. این کانونی‌ساز درون‌داستانی از ادراک و آگاهی مختصری برخوردار است؛ از این رو کانونی‌سازی وی بیرونی، متمرکز بر ظواهر و

رفتارگرایانه است: «صورت سفید رنگ‌پریده، بینی کوچک قلمی داشت و پلکهای چشمش بحالت خسته پائین آمده بود. شیار گودی دوطرف لب او دیده می‌شد که قوت اراده و تصمیم او را می‌رسانید، مثل اینکه سر او از سنگ تراشیده شده بود. فقط گاهی تک زبان را روی لبهایش میمالید و در فکر فرو میرفت»(هدایت، ۱۳۵۶: ۱۵)؛ البته وی در تلاش است تا از ظواهر و کنش‌های شخصیت، به ذهن و ضمیر وی نفوذ کند، اما چارچوب‌های زمانی و مکانی مانع می‌شود: «مثل اینکه می‌خواست از جریان دنیای خارجی و تماس با اشخاص محفوظ و جدا بماند»(همان: ۱۱۵).

اما در روایت *بعد از ظهر آخر پاییز*، کانونی‌ساز برون‌داستانی و سوم‌شخص دانای کل است. او در همه‌جا حضور دارد، و از همه‌چیز آگاه است؛ به‌طوری که میزان اشراف و آگاهی او بر گسترهٔ زمانی و مکانی روایت، و حتی بر عواطف و انگیزه‌های اصغر بیش از خود اوست: «به نظرش رسید که مادرش درست شکل همین زن است. او هم یک چادرنماز راه‌راه مثل همین داشت. اما از بالا که او را دید فوراً دلش برای مادرش سوخت»(چوبک، ۱۳۵۲ :۲۱۴). کانونی‌سازی روایت نیز به تبعیت از نوع کانونی‌ساز، درونی و البته تلفیقی از سه شیوهٔ روایت‌گری دانای کل، تک‌گویی نمایشی و تک‌گویی درونی است؛ به‌طوری که در بخش‌هایی از روایت، زاویهٔ کانونی‌سازی کانونی‌ساز، با تک‌گویی‌های درونی و نمایشی اصغر آمیخته می‌شود: «تابسون چه خوبه. چقد با مش‌رسول رفتیم شابدول لزیم پشت ابن بابویه و پس از تشهد برمیخیزند و رکعت سوم را شروع میکنند تو اون برج گندهه تو باغ سراج‌الملک نون و کباب با ماس خوردیم با مش‌رسول» (همان:۲۱۱-۲۱۲)؛ «اگه راس میگی به این فریدون بگو اونا داره بمن دهن‌کجی میکنه همه دیدن دهن‌کجی کرد مگه من اونو چیکارش کردم. ای خدا کاش من جای این فریدون بودم...»(همان:۲۱۰)؛ «اگه فریدون بدونه که این زنی که دم دکون قصابی نشسته ننه‌جون منه چی میگه؟ آقا معلم ننه‌جونمو میشناسه اون‌روز که دم در مدرسه باهاش حرف زد گاسم ننه‌جون منه. گاسم خودشه» (همان:۲۱۴).

۲-۳. کانونی‌شدگان

کانونی‌سازی کانونی‌شدگان می‌تواند درونی و نافذ یا بیرونی و رفتارگرایانه انجام شود. از نظر سیر رسیدن به آگاهی طبقاتی نیز می‌توان آن‌ها را به پویا و مسأله‌دار یا ایستا و ساکن، و از نظر میزان اهمیت، به اصلی، فرعی و حاشیه‌ای تقسیم کرد.

۲-۳-۱. روایت‌های سیاسی

در روایت‌های حزبی – سیاسی، کانونی‌ساز فرادست و مسلط بر متن، کانونی‌شدگان را از درون و با انعکاس ذهنیات آن‌ها مورد کانونی‌سازی قرار داده است. کانونی‌شدگان در دو جبههٔ متقابل کارگران یا مبارزان سیاسی و کارگزاران حکومتی قرار داده شده‌اند، و بیشتر به کانونی‌شدگان جبههٔ خودی یا کارگری پرداخته شده است. در میان کانونی‌شدگان، یک قهرمان کامل و ایستا، یا حضور فیزیکی دارد و سلحشورانه جان می‌دهد و یا اینکه یادی از او باقی است. وصالی، قهرمان کامل و اسطوره‌ای روایت درهٔ خزان‌زده، تجسمی از آرمان‌های والای حزب است: «همهٔ کسانی که از دیدن وصالی وجد و شعفی در خود حس می‌کردند، شاید هم او را نمی‌شناختند و یا اصلاً دوستش نمی‌داشتند؛ ولی این قدرت او بود که دوست‌داشتنی‌اش می‌ساخت. در محوطه‌ای که او کار می‌کرد، وقار و عزت نفس از در و دیوار می‌بارید» (آل احمد، ۱۳۵۷ :۱۵). کانونی‌شدگان اصلی روایت‌ها نیز، شخصیت‌هایی پویا و مسأله‌دار هستند که به نوعی مرید و رهروی قهرمان حزبی روایت محسوب می‌شوند: «اسد، خیلی دلش می‌خواست بتواند مثل او به خود برسد و روزها ورزش کند. حتی در اوایل بهار چند روزی با هم قرار گذاشتند صبح‌های زود توی آب سرد بروند؛ ولی اسد که زیاد قوی نبود نتوانسته بود طاقت بیاورد و پس از چهار روز مریض شده بود» (همان:۱۴-۱۵). دیگر کانونی‌شدگان روایت *درهٔ خزان‌زده* عبارتند از: مهندس معدن، کانونی‌شدهٔ روشنفکر و برخاسته از طبقهٔ متوسطی که وظیفهٔ حمایت از حقوق کارگران و آگاهی‌بخشی به آن‌ها را بر عهده دارد. «آخوند» شخصیت کانونی‌شدهٔ دیگری که شیوهٔ برخورد وصالی با او نشان از ضدیت وصالی و حزب با مذهب دارد: «آخوند هرچه اصرار کرده بود، نتوانسته بود از او چیزی در بیاورد و آخر سر هم وصالی او را به زور از اطاق بیرون کرده بود» (همان:۱۷)، و کانونی‌شدگان جبههٔ نظامی، افرادی با عناوینی همچون سرهنگ د...، ستوان سرهنگ/ افسر فرمانده، و همچنین شخصی به نام سرجوخه حیدربابا‌خانلو. در روایت *در خم راه*، کهزاد، کانونی‌شدهٔ اصلی روایت، و رعیت‌زاده‌ای در جامعه‌ای فئودالی است، که برای رهایی از سلطهٔ خان، قدم در مسیری پر مخاطره گذاشته است. کانونی‌ساز مسلط و فرادست در رابطه با کهزاد قهرمان‌پروی می‌کند و وی را از طریق ذهنیاتش به مخاطب می‌شناساند. الله‌یار، پدر کهزاد، کانونی‌شدهٔ فرعی است که پس از تلاش برای منصرف‌کردن پسر، به واسطهٔ محبت پدری ابتدا پیرو و تابع کهزاد می‌شود و سپس در جایگاه یک پیشرو قهرمانانه جان میدهد. کهزاد و الله‌یار، هر دو شخصیت‌هایی پویا و مسأله‌دار هستند که در طول روایت مسیر رسیدن به آگاهی طبقاتی را طی می‌کنند. تراب، علیقلی، گدا علی،

شیرمرد و شخص بی‌نام دیگری، مزدوران خان و عوامل سلطه هستند، کمتر در کانون توجه کانونی‌ساز قرار گرفته‌اند؛ شخصیت‌هایی ایستا و ساکن، که قرار نیست در طول روایت، دچار تغییر و تحولی شوند. خان و همچنین مادر و خواهرهای کهزاد نیز کانونی‌شدگان حاشیه‌ای روایت هستند، که تنها اشاره‌ای به حضور آن‌ها شده و خود در داستان نقشی بر عهده ندارند.

۲-۳-۲. روایت‌های انتقادی

در روایت‌های انتقادی بر خلاف روایت‌های سیاسی، کانونی‌ساز همراه، کانونی‌شدگان را به صورت شخصیت‌هایی ایستا، ساکن، تقدیرباور و در تقابل با جامعهٔ خود و مناسبات جبری حاکم بر آن از جمله فقر، فحشاء و ایدئولوژی مذهبی ترسیم می‌کند.در *تاریکخانه* مرد مرموز، کانونی‌شدهٔ اصلی روایت و فاقد نام است، که به صورت ظاهری و رفتارگرا کانونی‌سازی می‌شود، و داستان از همان ابتدا با توصیفی رمزآلود از ظاهر و حرکات وی حالتی جنایی به خود می‌گیرد: «خودش را با دقت در پالتوی بارانی سورمه‌ای پیچیده و کلاه لبه‌بلند خود را تا روی پیشانی پائین کشیده بود. مثل اینکه می‌خواست از جریان دنیای خارجی و تماس با اشخاص محفوظ و جدا بماند. بسته‌ای زیر بغل داشت که در اتومبیل دستش را حایل آن گرفته بود» (هدایت، ۱۳۵۶ :۱۱۵)؛ ادامهٔ روایت نیز بر محور اعمال و سخنان او می‌گردد و مشخص می‌شود که وی، منتقد منفعلی است که در تقابل با جامعه و مناسبات طبقاتی آن، به کنج عزلت و انزوا فرو خزیده است: «اشخاص تازه بدورون رسیدهٔ متجدد فقط میتونن به قول خودشون توی این محیط عرض اندام بکنن، جامعه‌یی که مطابق سلیقه و حرص و شهوت خودشون درس کردن و در کوچکترین وظایف زندگی باید قوانین جبری و تعبد اونا رو مثه کپسول قورت دادا! این اسارتی که اسمشو کار گذاشتن و هرکسی حق زندگی خودشو باید از اونا گدائی بکنه! » (همان:۱۲۱)؛ وی نمونهٔ تیپیک افراد برخاسته از طبقهٔ سرمایه‌داری است، که دچار پوچی و بی‌معنایی ناشی از رفاه‌زدگی شده، خود را متفاوت از دیگران می‌یابد: «من اصلا تنبل آفریده شدم. – کار و کوشش مال مردم توخالیس، باین وسیله میخوان چاله‌یی که تو خودشونه پر بکنن مال اشخاص گداگشنه‌س که از زیر بته بیرون آمدن» (همان:۱۲۰). او از تجدد و پیشرفت‌های قرن بیزار است، و آن‌ها را استعاره‌ای از مناسبات و قوانین جبری حاکم بر اجتماع می‌داند؛ به همین‌دلیل برای احساس امنیت، رهایی و استشمام آتمسفر قدیمی به شهری پرت و کهنه پناه برده است: «اینجا بیشتر دورافتاده و پرته، همین وضعیتو بیشتر شاعرونه میکنه، روزنومه، اتومبیل، هواپیما و راه‌آهن از بلاهای قرنه»(همان:۱۱۷)؛ در آنجا نیز خانه‌ای به شکل زهدان مهیا کرده، و آمادهٔ بازگشت از مجرای آن، به اصل و آغاز هستی خویش است: «فقط تو این

اتاقه که میتونم در خودم زندگی بکنم و قوایم به هدر نره، این تاریکی و روشنائی سرخ برام لازمه، نمیتونم تو اطاقی بشینم که پشت سرم پنجره داشته باشه، مثه اینه که افکارم پراکنده میشه از روشنائی هم خوشم نمیاد» (همان:۱۲۲). شوفر اتومبیل و سایر مسافران که فقط اشاره‌ای به آن‌ها شده است نیز، کانونی‌شدگان حاشیه‌ای روایت هستند(ر.ک: همان: ۱۱۶).

در *بعد از ظهر آخر پاییز*، اصغر کانونی‌شدهٔ اصلی است که کانونی‌ساز ابتدا وی را در مواجهه با معلم و سپس با بازنمایی کنش‌ها و ذهنیاتش به مخاطب می‌شناساند. او پسربچه‌ای است که در دنیای کودکانهٔ خود گرفتار مشکلات بزرگی است؛ در مقابل هم‌کلاسی متموّل خود احساس حقارت می‌کند؛ قربانی تبعیض و فقر، حتی در مدرسه است، و از طرف کارگر نانوایی محل مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرد. معلم دینی، کانونی‌شدهٔ دوم و فرعی روایت است، که در تقابل با اصغر مورد کانونی‌سازی قرارگرفته است. او مبلغ دین، و به نوعی نمایندهٔ طبقهٔ مذهبیون جامعه است، که در تلاش است ایدئولوژی مذهبی خود را با اعمال زور و خشونت، به دانش‌آموزان کلاس دیکته کند. ترسیم شخصیتی منفی از معلم، و بازنمایی رفتارها و سخنانی نامتعارف از او در کلاس درس، در راستای گرایشات مارکسیستی نویسنده – کانونی‌ساز، و موضع او در ضدیت با مذهب صورت گرفته است: «معلم دستمالش را توی دستش گرفته بود. دستمالش مچاله و کثیف بود. وسط آن را باز کرد و یک فین گنده‌ای تویش کرد و خیره توی آن به مف خودش نگاه کرد. بعد دوباره شروع بدرس دادن کرد و این‌دفعه تودماغی همانطور که تو دستمال بمفش خیره شده بود و چیزی در آن جستجو میکرد و چشمانش چپ شده بود گفت: «در این رکعت که آخر است بعد از سجده دوم می‌نشینند و تشهد میخوانند آنگاه سلام میدهند و از نماز فراغت حاصل میکنند سلام این است السلام علیکم و رحمةالله و برکاته» (چوبک، ۱۳۵۲ :۲۲۰). مادر اصغر، یک زن چادری است که در خانه‌های مرفهین به کلفتی مشغول است. او کانونی‌شدهٔ دیگری از طبقهٔ فرودست جامعه است، که در مقابل معلم که صاحب قدرت و از طبقهٔ مسلط است، خود را حقیر می‌کند تا به پسرش در مدرسه توجه شود: «آقا قربونت برم، این اصغر بچیه من بابا نداره. یه‌ماه پیش وختیکه باباش تو خیابون جارو میکرد رفت زیر اتول عمرشو داد به شما. بازی‌گوشه بچه‌س. تصدق سرتون یه کاری بکنین که درس‌خون بشه. ثواب داره. من خودمم چیزی ندارم که بدم اما هرجوری بگین کلفتیتونو میکنم. واستون رخت میشورم. اینو یه‌کاریش کنین که درسخون بشه [...] یه کاری بفرمایین که این یه کوره‌سوادی به هم بزنه» سپس خم شده بود و پای او را بوسیده بود» (همان:۲۰۶-۲۰۷). پدر اصغر، کانونی‌شدهٔ دیگری از طبقهٔ فرودست جامعه است،

که تنها در اظهارات مادر اصغر مورد اشاره قرار می‌گیرد. او سپور بوده و حین جارو زدن خیابان تصادف کرده و از دنیا رفته است. فریدون، شاگرد متمول کلاس، از کانونی‌شدگان طبقهٔ فرادست است که در تقابل با اصغر قرار دارد. ویژگی‌های ظاهری و رفتاری وی، نشان از رفاه و جایگاه طبقاتی‌اش دارد: «اجازه مخصوص از مدیر داشت که سرش را از ته نزند و همیشه یک قدری موی طلائی به نرمی ابریشم روی سرش افشان بود»(همان:۲۰۹). او به واسطهٔ جایگاه طبقاتی‌اش، در مدرسه مورد توجه بیشتری است و حتی مدیر و معلم نیز نگاهی ویژه به وی دارند. کانونی‌شدهٔ دیگر مش‌رسول، کارگر نانوایی محل است که با سوءاستفاده از فقر و بی‌کسی اصغر، وی را مورد تعرض قرار می‌دهد. وی از طریق تداعی‌های ذهنی اصغر به مخاطب معرفی می‌شود. به نظر می‌رسد نویسنده – کانونی‌ساز با استفاده از این نام و عنوان، تلاش دارد وی را فردی دین‌دارنما معرفی کند. در جهان عینی روایت: بچه‌های کلاس، زن چادرنماز به‌سر جلوی قصابی، زنی که در حیاط بزرگ همسایه است و مردی که لباسی شبیه آشپزها دارد، و در جهان ذهنی روایت: تاجری که زنش مرده، آژان‌ها، مرد قرآن‌خوان، درویش، دو نفر کور، خواهران اصغر، علی‌مظلوم، تقی‌سگ، سید عباس، رجبعلی و رضا، کانونی‌شدگان حاشیه‌ای روایت‌اند که در ذهن اصغر و پس‌زمینهٔ روایت حضور دارند.

۲-٤. میزان تداوم کانونی‌سازی

در متونی با کانونی‌ساز دانای کل و فرادست، اصولاً کانونی‌سازی از ابتدا تا انتها صرفاً در اختیار کانونی‌ساز است، و وی اجازهٔ شنیده‌شدن صدایی جز صدای خود را نمی‌دهد. در مقابل، استفاده از کانونی‌سازی متغیر، حضور و تسلط نویسنده یا کانونی‌ساز را در متن کمرنگ‌تر می‌کند.

۲-٤-۱. روایت‌های سیاسی

اگرچه در غالب متون رئالیستی، راوی نقش خود را در تفسیر حوادث برجسته نمی‌سازد، و تلاش می‌کند حضوری پنهان داشته باشد، تا حوادث، خود بازگوکننده باشند(مونت گومری، ۱۳۷۳: ۳۶۴)، اما در متونی که با هدف تحمیل یا القای ایدئولوژی خاصی تولید می‌شوند، این اصل زیر پا نهاده می‌شود، و نویسندگان اقتدارگرا به استفاده از کانونی‌سازی ثابت و یگانه اقبال بیشتری نشان می‌دهند. در روایت *درهٔ خزان‌زده* میزان تداوم کانونی‌سازی، یگانه و ثابت است. کانونی‌ساز فرادست، دانای کل و مسلط بر متن، تمامی رخدادها را از دریچهٔ چشم خویش گزارش می‌کند، و کانونی‌ساز دیگری را به قلمرو خویش راه نمی‌دهد. در روایت *در خم راه* نیز کانونی‌ساز، اگرچه با تغییر زاویهٔ کانونی‌سازی،

بخش عمده‌ای از روایت را از دریچهٔ چشم کهزاد گزارش می‌کند، اما کانونی‌ساز اصلی خود اوست؛ در نتیجه کانونی‌سازی ثابت و یگانه است.

۲-٤-۲. روایت‌های انتقادی

در روایت‌های انتقادی، برخلاف روایت‌های سیاسی، کانونی‌سازی متغیر است. در *تاریکخانه*، کانونی‌ساز درون‌داستانی و همراه، بخشی از کانونی‌سازی را خود بر عهده دارد، و بخشی را به شخصیت – کانونی‌ساز سپرده است؛ به طوری که مخاطب از احوال و افکار مرد میزبان توسط خود او آگاهی می‌یابد. در این داستان گفتگو محور، صدای هر دو کانونی‌ساز به میزان نسبتاً مساوی به گوش می‌رسد، و در حقیقت نویسنده – کانونی‌ساز با جاری‌کردن عقاید خویش بر زبان مرد میزبان، از تسلط یک‌جانبه و صریح بر متن می‌کاهد. در *بعد از ظهر آخر پاییز* نیز کانونی‌سازی متغیر است، و کانونی‌ساز اگرچه دانای کل است، اما در مقاطعی از روایت، با استفاده از تداعی‌های ذهنی و گزارش تک‌گویی‌های درونی اصغر، وی را در امر کانونی‌سازی مشارکت می‌دهد. در واقع وی با قراردادن مخاطب در مقابل ذهنیات اصغر، حضور و تسلط خویش را کمرنگ می‌سازد و در نقش یک کانونی-ساز همراه و توصیف‌گر قرار می‌گیرد.

۲-۵. گسترهٔ زمانی

کانونی‌سازهای همهٔ روایت‌های مورد بررسی، اعم از سیاسی و انتقادی، در کلیت گذشته‌نگر هستند؛ با این تفاوت که کانونی‌ساز فرادست و دانای کل در روایت‌های سیاسی، با توجه به اینکه اثر در راستای ایدئولوژی حزب و جریان سیاسی حاکم نوشته شده، به گذشتهٔ بسیار نزدیک به زمان حال یا پایهٔ روایت نظر دارد، در حالی که کانونی‌ساز همراه در روایت‌های انتقادی، که بیشتر به دردهای عمیق و همیشگی بشری از جمله فقر و فحشاء و غیره توجه دارد، به گذشتهٔ دورتر، و عمدتاً به دورهٔ پهلوی اول، نظر دارد.

۲-۵-۱. روایت‌های سیاسی

ترتیب: در *درهٔ خزان‌زده* گسترهٔ زمانی چهار روز، از ۱۳ آذر تا ۱۷ آذر ۱۳۲۵روز اعدام وصالی است. ادراک نامحدود کانونی‌ساز فرادست، و توانایی نفوذ وی به ذهن و ضمیر شخصیت‌ها، نابهنگامی‌هایی از نوع پس‌نگاه و پیش‌نگاه را در روایت رقم زده است. پس‌نگاه: «ناگهان بیادش افتاد که صبح همانروز «سرهنگ د ...» را دیده بوده است ...»(همان:۷)؛ «مهندس به یاد ملاقات دیشب خود

با کارگری که تازه از شاهی می‌رسید افتاد»(همان:۱۵)؛ گزارش اعدام وصالی، در حالی که وی برای مخاطب هنوز ناشناخته است: «از سه نفری که در محکمهٔ صحرائی زیراب، هفتاد و دو ساعت پس از ورود سربازان، محکوم به اعدام شدند [...] تنها وصالی بود که خیلی به عجله اردش را خواندند و ساعت ده صبح فردای محاکمه، در یک روز مه‌آلود آذر، در یک درهٔ گمنام زیراب اعدامش کردند [...] او را همان شب اول در خانه‌اش، با اسد، گرفته بودند ... »(همان:۱۴-۱۵). پیش‌نگاه: «هنوز نمی‌دانست چه خبرها بایست شده باشد. ولی هرچه بود پیدا بود که وقایعی در پیش است. صدای خرد شدن برگ‌های خزان‌زده، در زیر چرخ‌های ماشین نیز، درگوش مهندس چنین می‌خواندند که به‌زودی خبرهای تازه‌ای اتفاق خواهد افتاد»(همان:۸)؛ «[مهندس] از میان دود سیگار خود دنبال شبح وقایعی می‌گشت که در انتظار زیراب و کارگران آن بود»(همان:۱۱)؛ «نیم‌ساعت بعد قطار مسافری هم در میان سکوت بدرقه‌کنندهٔ آن اطراف حرکت کرد و پس از چند دقیقه دره‌های زیراب را پشت‌سر گذاشت و از وقایعی که می‌بایست در آن اتفاق بیفتد گریخت»(همان: همانجا).

زمان پایهٔ روایت *در خم راه*، روز سنگچین‌شدن پدر به جای پسر است. روز قبل آن، کهزاد سیاه‌چادر را رها کرده، و از سحرگاه روز دوم است که مخاطب با داستان همراه، و زمان پایهٔ روایت آغاز می‌شود. با این‌حال کانونی‌ساز فرادست و دانای کل به قبل از زمان پایهٔ روایت نیز آگاه است، و از طریق پس‌نگاه‌ها، مخاطب را در جریان آنچه پیش‌تر رخ داده، قرار می‌دهد: «از بعدازظهر که راه افتاده بودند هرچه را که پدرش گفته بود، بی‌پاسخ گذاشته بود. پدرش گفته بود که برود روی پای خان بیفتد، پاسخ نداده بود. گفته بود خان غضب خواهد نشست- پاسخ نداده بود»(گلستان، ۱۳۷۳ :۷۰). کهزاد پس از حاضرشدن بر سر جنازه‌ی پدر نیز، طی کنشی عاطفی به خاطرات دور دوران کودکی بازمی‌گردد، و همچنین به ساعات قبل از مرگ پدر: «روزی که سوارش می‌کرد، سواری یادش می‌داد. خواهرهایش درست می‌شود. با هم که می‌آمدند و هرچه که او حرف می‌زد جواب نمی‌داد» (همان:۹۱)؛ این بازگشت به گذشته، میزان تأثر کهزاد از سرنوشتی که برای پدر خویش رقم زده را نشان می‌دهد. و پیش‌نگاه‌های پدر کهزاد: «ببینم آخرش چه بلایی سرمون می‌آری» (همان:۶۶)؛ «سوارها آخرش می‌آیند» (همان:۶۶-۶۷). و پیش‌نگاه کانونی‌ساز، که خبر از عاقبت تلخ الله‌یار می‌دهد: «از دیروز بعدزظهر که راه افتاده بود و پی پسرش افتاده بود، می‌دانست که این کارش عاقبت ندارد» (همان:۷۰).

دیرش: در *درهٔ خزان‌زده*، زمان پایهٔ چهار روزهٔ روایت در شانزده صفحه بازنمایی‌شده، و فارغ از

گذشته‌نگری‌ها، چهار صفحه به هر روز اختصاص داده شده است. البته در واقع نویسنده از کل فرآیند انقلاب کارگری، تنها به ترسیم صحنهٔ سرکوب پرولتاریا به وسیلهٔ نیروهای حکومتی و برجسته‌سازی آن پرداخته، و با حذف بخشی از روایت به آن شتاب داده است: «از سه نفری که در محکمه‌ی صحرایی زیراب، هفتاد و دو ساعت پس از ورود سربازان، محکوم به اعدام شدند، دو نفر محلی بودند که توانستند وکیلی بگیرند و کار خود را به عقب بیندازند. و تنها وصالی بود که خیلی به عجله، اردش را خواندند و ساعت ده صبح فردای محاکمه در یک روز مه‌آلود آذر در یک دره‌ی گمنام زیراب اعدامش کردند» (آل احمد، ۱۳۵۷ :۱۴). مقایسهٔ حجم محدود روایت با وقایع متعدد رخ‌داده در گسترهٔ زمانی آن نیز، مثبت‌بودن شتاب روایت را تأیید می‌کند.

در روایت در خم راه، تکرارها و مکث‌های توصیفی، در به تصویرکشیدن گسترهٔ مکانی روایت، همچنین بازنمایی ذهن کانونی‌شدهٔ اصلی و نابهنگامی‌ها، از عواملی است که باعث وقفه در روند روایت شده است؛ به‌طوری که میان آنچه رخ داده، و تعداد صفحات اختصاص‌داده به آن، تناسبی وجود ندارد. کل گسترهٔ زمانی روایت کمتر از دو روز است، و اختصاص‌دادن سی‌صفحه به این بازهٔ زمانی، دیرش روایت را نسبت به روایت *درهٔ خزان‌زده* کندتر کرده است.

بسامد: گاهی صحنه یا واقعه‌ای برای کانون‌ساز از چنان اهمیتی برخوردار است، که وی برای تأکید و برجسته‌سازی، چندین‌مرتبه و از زوایای مختلف به ترسیم آن می‌پردازد؛ از جمله طناب‌های سفید و نویی که از تهران، مقر حکومت، برای سرکوب کارگران فرستاده شده، و اشاره به تقابل حکومت مرکزی با کارگران دارد: «و تا صبح خانه‌ای نمانده بود که در و پنجره‌اش را نشکسته باشند و آدم زنده‌ای پیدا نمی‌شد که به ردیف طناب‌های سفید و نوی که با مسلسل‌ها از تهران فرستاده شده بود نبسته باشند»(آل احمد، ۱۳۵۷ :۱۴)؛ «دست‌های او را با یک تکه از همان طناب‌های سفید و نوی که با تفنگ‌ها از تهران فرستاده شده بود، بستند» (همان:۱۷)؛ اشاره به فضای مه‌آلود روایت نیز، به منظور انعکاس غم، ترس و خفقان حاکم، چندین‌مرتبه مورد اشاره و برجسته‌سازی قرار گرفته است: «سه بعدازظهر، سوت تعطیل کار معدن، مثل همه‌روز در هوای سرد و مه‌آلود دره‌های زیراب پیچید»(همان:۵)؛ «مه کم‌کم غلیظ‌تر می‌شد و اکنون حتی هیکل بارانداز هم که در صد قدمی محوطهٔ ایستگاه بود، از لای مه به سختی تشخیص داده می‌شد»(همان:۱۱)؛ (نیز ر.ک: ۱۳و ۱۷).

در روایت *در خم راه*، کانونی‌ساز در تلاش برای برجسته‌سازی ناتوانی و رنج‌کشیدگی پدر کهزاد در یک جامعهٔ فنودالیستی، و نشان‌دادن نوعی رابطهٔ مرید و مرادی میان الله‌یار و کهزاد است: «مردی

که از دنبال آمده بود، آرنجش را روی زانوی پای جلوش گذاشته، خم شده بود و نفس‌نفس می‌زد»(گلستان، ۱۳۷۳: ۶۶)؛ «مردی که روی زانوی خود تکیه داده بود نفس‌نفس می‌زد»(همان)؛ «مرد خمیده با شب محتضر نفس می‌زد ...»(همان، نیز ر.ک: ۶۴-۶۵، ۷۱، ۹۰، ۹۱). روی پای خان افتادن، کنشی که دلالت بر اظهار حقارت و طلب عفو دارد نیز، چندین‌مرتبه مورد اشاره قرار گرفته است. پدر که در موضع ضعف و رضایتمندی اجباری است، انتظار دارد کهزاد برای ختم غائله، در مقابل خان تن به این کار دهد: «الله‌یار باز گفت: من اومدم برش گردونم. اومدم بهش بگم برو روی پای خان بیفت...» (همان: ۷۵ نیز ر.ک: ۷۲ و ۸۱).

۲-۵-۲. روایت‌های انتقادی

ترتیب: گسترهٔ زمانی روایت *تاریکخانه* از نیم‌ساعت مانده به شهر خوانسار، که مرد میزبان همسفر نویسنده – کانونی‌ساز می‌شود، آغاز و تا فردای آن شب، دو ساعت مانده به ظهر، با مرگ میزبان و ترک خانه توسط میهمان پایان می‌یابد. کانونی‌ساز همراه و درون‌داستانی، که به علت عدم برخورداری از ادراک و آگاهی نامحدود دانای کلی، امکان دخل و تصرف و بر هم‌زدن ترتیب زمانی وقایع را نیافته، در کانونی‌سازی وقایع و صحنه‌های روایت، نظم خطی زمان را رعایت کرده است. البته تنها یک مورد نابهنگامی، از نوع پیش‌نگاه یا آینده‌نگری در روایت مشاهده می‌شود، که خبر از سرانجام میزبان می‌دهد و به تحقق می‌پیوندد: «ولی با خودم عهد کردم روزی که کیسه‌ام به ته کشید یا محتاج بکس دیگه بشم، بزندگی خودم خاتمه بدم»(هدایت، ۱۳۵۶ :۱۲۴). در *بعد از ظهر آخر پاییز*، که زمان تقویمی آن سال‌های حکومت رضاشاه در دههٔ ۱۳۱۰ هـ. ش و زمان پایه و روایی، بعد از ظهر یک روز پاییزی، و به طول آموزش خواندن چند رکعت نماز است، به دلیل اینکه بخش قابل توجهی از روایت، از مجرای ذهن اصغر پیش می‌رود و همواره خاطراتی از گذشته، به زمان حال سرریز می‌شود، گذشته‌نگری‌های بسیار مشاهده می‌شود؛ به‌طوری‌که زمان عینی و زمان ذهنی روایت کاملاً در هم آمیخته می‌شوند: «ازون خورشت قورمه‌سبزیای چرب که اون‌شبی که خونیه اون تاجره که زنش مرده بود خرج میداد خوردیم که پنج‌نفر پنج‌نفر آجانا ما رو کف حیاط لب زو دوتا کور با هم دور یه سینی گنده نشسته بودیم و قرآن‌خونه میخواس منو پاشونه و به آجانه میگفت ما شش‌نفریم و این پسره زیاده اونوخت کورا هم داد میزدن که ما رو پهلو چش‌دارا ننشونین ما عاجزیم ما رو پهلو عاجزا بنشونین [...] و بعد از سجده دوم می‌نشینند و تشهد میخوانند تشهد یعنی که آدم ایمان و یگانگیشو بخدا و رسولش تجدید میکنه تشهد این است اشهد ان لا اله الاالله وحده لاشریک له بعدم که اومدیم خونه رفتیم

قلعه‌بگیری بازی کردیم شب‌ماه بود تابسون چه خوبه گور پدر مدرسه هم کردن چقده پای کوره‌ها لیس‌لیس بازی کردیم. قاب‌بازی کردیم و اشهد ان محمداً عبده و رسوله ...»(چوبک، ۱۳۵۲ :۲۱۰-۲۱۱).

دیرش: *تاریکخانه* دارای حجمی ده‌صفحه‌ای است، که در بستر آن، کمتر از یک شبانه‌روز مورد کانونی‌سازی قرار گرفته است. مقایسهٔ حجم اثر و گسترهٔ زمانی بازنمایی‌شده در آن، نشان از دیرش منفی روایت دارد. مکث‌های توصیفی، به‌ویژه در رابطه با گسترهٔ مکانی، که همراه با دقت و جزئی-نگری کانونی‌ساز است، نیز از شتاب روایت کاسته است(هدایت، ۱۳۵۶ : ۱۱۶-۱۱۸). روایت *آذر، ماه آخر پاییز* نیز، حدود بیست‌صفحه از مجموعهٔ خیمه‌شب‌بازی را دربرگرفته و مکث‌های توصیفی، به‌ویژه در توصیف کلاس درس، که حدود سه‌صفحه به آن اختصاص داده شده، همچنین بازنمایی دقیق و جزئی‌نگرانهٔ تک‌گویی‌ها و یادآوری‌هایی که انعکاس‌دهندهٔ حسرت‌های اصغر است نیز روند روایت را با شتاب کُند و منفی همراه کرده است(رک :چوبک، ۱۳۵۲ : ۲۰۱-۲۰۳؛ ۲۱۰-۲۱۱).

بسامد: نویسنده- کانونی‌ساز همراه و برون‌داستانی روایت *تاریکخانه*، که اشرافی بر درون مرد میزبان ندارد، با توجه و تمرکز بر ویژگی‌های ظاهری وی، ضمن تلاش برای نفوذ به فکر و ذهن مرد میزبان، حالات مرموز او را تکرار و برجسته می‌سازد: «مردی که شبانه سر راه خونسار سوار اتومبیل ما شد خودش را با دقت در پالتوی بارانی سورمه‌ای پیچیده و کلاه لبه‌بلند خود را تا روی پیشانی پائین کشیده بود»(هدایت، ۱۳۵۶ :۱۱۵)؛ «یکمرتبه دیدم شخصی که پالتو بارانی بخود پیچیده بود بطرفم آمد ...»(همان:۱۱۶)؛ «صورت سفید رنگ‌پریده، بینی کوچک قلمی داشت و پلکهای چشمش بحالت خسته پائین آمده بود. شیار گودی دو طرف لب او دیده می‌شد که قوت اراده و تصمیم او را میرسانید، مثل اینکه سر او از سنگ تراشیده شده بود. فقط گاهی تک زبان را روی لبهایش میمالید و در فکر فرو میرفت»(همان:۱۱۵)؛ «بعد خودش باقی شیر را در گیلاس میریخت، خیلی آهسته میمکید و زبان را روی لبهایش میگردانید – لبهای او برق میزد. پلکهای چشمش بطرز دردناکی پائین آمده بود»(همان:۱۱۹)؛ «خطی که از کنار لبش میگذشت گودتر و سخت‌تر شده بود، یک رگ کبود روی پیشانی‌اش ورم کرده بود [...] شبیه سری بود که با موم درست کرده باشند و با حالتی که از او در اتومبیل دیدم متناقض بنظر می‌آمد»(همان:۱۲۳)؛ پلک‌های پایین‌افتاده، رگ برجسته روی پیشانی، مکیدن شیر، کشیدن زبان روی لب‌ها، و سر نرمی که گویی از جنس موم است، همگی تصویری از یک نوزاد شیرخوار را تداعی می‌کنند. و متوسل‌شدن به نوستالژی گذشته: «همیه اینا یه گمشدیه قدیم رو به یاد میاره و آدمو از قال و

قیل تازه بدورون‌رسیده‌ها دور میکنه!»(همان:۱۱۷)؛ «خستگی پدرانم در من باقی مونده بود و نستالژی این گذشته رو در خود حس میکردم»(همان:۱۲۱)؛ «این همون نستالژی بهشت گمشده‌ایس که در ته وجود هر بشری وجود داره، آدم در خودش و تو خودش زندگی میکنه»(همان:۱۲۴)؛ تقبیح کار، که نشان از انفعال و بی‌عملی دارد: «من اصلا تنبل آفریده شدم. – کار و کوشش مال مردم توخالیس [...] اما چیزی که هس، من برای کار آفریده نشده بودم»(همان:۱۲۰)؛ «این اسارتی که اسمشو کار گذاشتن و هرکسی حق خودشو باید از اونا گدائی بکنه!»(همان:۱۲۱)؛ مخالفت با شبه مدرنیسم و تجدد و همچنین تقابل فرد و جامعه نیز بخش قابل‌توجهی از داستان را به خود اختصاص داده است(رک: همان: ۱۱۹–۱۲۲).

در *بعد از ظهر آخر پاییز*، چادرنماز به سرداشتن مادر اصغر، و نیز زنی که با بقچه‌ای سفید جلوی قصابی نشسته، در نظر نویسنده – کانونی‌ساز در خور اهمیت و برجسته‌سازی است: «... دم در مدرسه یک زن چادرنمازی که همچو سن و سال زیادی هم نداشت جلو او را گرفته بود»(چوبک، ۱۳۵۲ : ۲۰۶)؛ «دم دکان قصابی یکزن نشسته بود و بقچه سفیدی جلوش بود و خودش را توی چادرنماز راه-راهی پیچیده بود و دم دکان چندک زده بود. نگاه اصغر که به او افتاد همانجا ماند. بنظرش رسید که مادرش درست شکل همین زن است. او هم یک چادرنماز راه‌راه مثل همین داشت»(همان:۲۱۴)؛ «باز نگاهش به آن زنی که چندک زده بود و خودش را توی چادرنماز راه‌راه پیچیده بود و شکل مادرش بود افتاد»(همان:۲۱۶)؛ «... باز تو کوچه نگاه کرد اما آن زنی که خودش را توی چادرنماز راه‌راه پیچیده بود و دم در قصابی چندک زده بود رفته بود»(همان:۲۱۸) به نظر می‌رسد که اصرار نویسنده بر آن است که فقر و مذهب را در مجاورت هم قرار داده، مذهب را ابزار کسب قدرت فرادستان، و عامل ضعف و تقدیرگرایی فرودستان معرفی کند.

۲-۶. گسترهٔ مکانی

گسترهٔ مکانی به خواننده این امکان را می‌دهد، که موضع مکانی مشترکی با کانونی‌ساز اتخاذ کند، و به ادراکات مکانی روایت دست یابد. موقعیت درونی یا بیرونی کانونی‌ساز با استفاده از واژه‌های مکانمند،[1] خود را به صورت چشم‌اندازی هوایی یا دیدگاه چشم پرنده[2] به مشاهده‌گر نشان می‌دهند. در چشم‌انداز هوایی کانونی‌ساز در جایی فراتر از اشیاء و جهان داستانی زیر نظر خویش قرار می‌گیرد. این

1. Spatial terms
2. Bird ,s eye

چشم‌انداز همان موضع کلاسیک راوی- کانونی‌ساز است که با دیدی وسیع و فراخ‌پیکر آنچه را که در مکان‌های مختلف اتفاق می افتد بازنمایی می‌کند. اما زمانی که کانونی‌شده تنها یک شخص یا موقعیتی غیرجاندار است چشم‌انداز وسیع و فراخ‌پیکر[1] ناممکن می‌شود(ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۵-۱۰۶).

۲-۶-۱. روایت‌های سیاسی

در هر دو روایت *درهٔ خزان‌زده* و *در خم راه*، کانونی‌ساز فرادست و دانای کل، گسترهٔ مکانی را از موضعی ثابت و مرتفع، دور از صحنه‌ها و با دیدی با عمودی کانونی‌سازی کرده است. دید آن‌ها نیز ابتدا کلی و پرنده‌وار، به صورتی که محدودهٔ وسیعی را بازنمایی می‌کند، و سپس جزئی و درشت‌نماست: «سه بعدازظهر، سوت تعطیل کار معدن، مثل همه‌روز در هوای سرد و مه‌آلود دره‌های زیراب پیچید و در همه جا نفوذ کرد: لابه‌لای شاخه‌های درخت‌هایی که برگ ریخته بودند و در زیر شیروانی‌های آهنی و یا تخته‌کوبی که در طول دره‌های معدن به چشم می‌آمدند و در زیر سقف تونل-های دراز و تاریکی که حیات یک عده انسان را به صورت گرد تیرهٔ زغال درمی‌آوردند و دوباره به خورد خود آن‌ها می‌دادند»(آل احمد، ۱۳۵۷ :۵)؛ «راه میان کفه پیدا بود. خم جاده و دهانهٔ تنگ پیدا بود. دشت گشاده که یک بازوی ناهموار کوه را در میان داشت نیز پیدا بود. صبح، اوهام شب را از سینهٔ کوه و میان درختان پاک کرده بود»(گلستان، ۱۳۷۳ :۶۷)؛ «همه دست از کار کشیدند و با قیافه-هایی ناشناس و از گرد زغال پوشیده که در میان آن‌ها فقط سفیدی چشم‌ها و اگر هم کسی حوصله داشت، لبخندی بزند، زردی دندان‌ها پیدا بود چراغ معدن خود را به دست گرفتند و با کولواره‌ای که داشتند، بسمت خانه‌های خود، از زیر درخت‌ها و از فراز چاله‌های پر از آب، می‌گذشتند(آل احمد، ۱۳۵۷ :۵). «سنگریزه‌های فرتوت و پوسیده از حرکت او روی هم لیز می‌خوردند و پایین می‌رفتند. گلویش مثل این کندهٔ خاک گرفتهٔ بنه شده بود»(گلستان، ۱۳۷۳ :۸۹).

۲-۶-۲. روایت‌های انتقادی

در روایت *تاریکخانه* اسامی «خوانسار» و «گلپایگان»، و شاید «گاراژ مدنی»، به اماکنی حقیقی ارجاع می‌یابند، و کانونی‌ساز درون‌داستانی و همراه، از موضعی متحرک و با دیدی موازی، جزئی‌نگر و درشت‌نما به کانونی‌سازی گسترهٔ مکانی پرداخته است؛ گستره‌ای که از محیطی باز در خوانسار آغاز می‌شود، و به مکانی بسته که معماری آن شبیه به یک زُهدان است، ختم می‌شود. کانونی‌ساز در تمام

1. Panoramic

این مسیر همراه و همگام با کانونی‌شدهٔ اصلی است: «من نگاهی به درد و دیوار گاراژ انداختم که چندان مهمان‌نواز بنظرم نیامد»(هدایت، ۱۳۵۶ :۱۱۶)؛ «از چند کوچه پست و بلند، از میان دیوارهای گلی رد شدیم. همه جا ساکت و آرام بود. یکجور آرامش و کرختی در آدم نفوذ میکرد [...] صدای آب میآمد و نسیم خنکی که از روی درختان میگذشت بصورت ما میخورد. چراغ دو سه تا خانه از دور سوسو میزد. مدتی گذشت در سکوت حرکت میکردیم»(همان:۱۱۶-۱۱۷)؛ «از دالان تنگ و تاریکی که طاق ضربی داشت و بشکل استوانه درست شده بود – طاق و دیوارش برنگ اخرا و کف آن از گلیم سرخ پوشیده شده بود، رد شدیم در دیگری را باز کرد، وارد محوطه‌ای شدیم که مانند اطاق بیضی‌شکلی بود و ظاهراً بخارج هیچگونه منفذ نداشت مگر بوسیلهٔ دری که بدالان باز میشد. بدون زاویه و بدون خطوط هندسی ساخته شده و تمام بدنه و سقف و کف آن از مخمل عنابی بود»(همان:۱۱۸).

در *بعد از ظهر آخر پاییز*، گسترهٔ مکانی روایت متشکل از مکان‌هایی عینی و ذهنی است. مکان‌های عینی از جمله کلاس درس و خیابانی که پنجرهٔ کلاس مشرف به آن است، توسط نویسنده – کانونی‌ساز، و مکان‌های ذهنی که در جریان تک‌گویی‌های اصغر بازنمایی می‌شوند، توسط خود او مورد کانونی‌سازی قرار گرفته‌اند. کانونی‌ساز اصلی و همراه، از موضعی متحرک و پویا، نزدیک به صحنه‌ها و با دیدی موازی، جزئی‌نگرانه و درشت‌نما گسترهٔ مکانی روایت را مورد کانونی‌سازی قرار داده است؛ به‌طوری که حدود سه‌صفحه از بیست‌صفحهٔ روایت را تنها به ترسیم فضای کلاس اختصاص داده است: «آفتاب بی‌گرمی و بخار بعد از ظهر پاییز بطور مایل از پشت شیشه‌های در، روی میز و نیمکت‌های زرد رنگ و خطمخالی کلاس و لباسهای خشن و خاکستری شاگرها میتابید [...] سه ردیف میز از آخر کلاس خالی بود و رویشان خاک گچ و گرد نشسته بود. یک نقشه ایران و یک عکس رنگی اسکلت آدمیزاد با استخوان‌های بدقواره و یغور که دندان‌هایش کیپ روی هم خوابیده بود و چشم‌هایش مثل دو حلقه چاه بی‌انتها توی کاسه سرش سیاهی میزد، در این‌طرف و آن‌طرف تخته‌سیاه زهوار دررفته‌ای که شاگردها روش مینوشتند آویزان بود [...] یک بخاری زغال‌سنگی با سیخ و خاک‌انداز و انبر گوشه اتاق دود میکرد. اینجا کلاس سوم بود»(چوبک، ۱۳۵۲ :۲۰۱-۲۰۳). مکان‌های ذهنی روایت که از طریق تداعی‌های ذهن اصغر بازنمایی می‌شوند نیز، شامل خانهٔ تاجری که برای زن درگذشته‌اش خرجی داده، خانهٔ اصغر، کوچه، پای کوره‌ها، شاه عبدالعظیم و باغ سراج‌الملک است(رک: همان: ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲و ۲۱۳).

۲-۷. جنبهٔ ایدئولوژیک کانونی‌سازی روایت‌ها

۱. در روایت‌های سیاسی، کانونی‌ساز فرادست به عنوان نویسندهٔ ضمنی در روایت، بیشتر به تعهدات حزبی خود توجه داشته، در حالی کانونی‌ساز همراه در روایت‌های انتقادی، بیشتر از موضع مردم-گرایی و بشر دوستی به کانونی‌سازی پرداخته است.

۲. در متون حزبی، نویسنده – کانونی‌سازفرادست مناسبات قدرت را صرفاً به صورت تقابل حکومت و مبارزان سیاسی یا ارباب و رعیت ترسیم می‌کند؛ اما تقابل مورد نظر کانونی‌ساز همراه در روایت-های انتقادی، تقابل‌های ایدئولوژیک از جمله مذهبی و اعتقادی، یا تقابل فرد و جامعه است.

۳. در متون سیاسی، کانونی‌ساز فرادست به اسطوره‌سازی و توصیف رزم پیشتازانهٔ قهرمانان طبقهٔ کارگر می‌پردازد، و گاه آن را تا سطح حماسه تعالی می‌بخشد؛ اما کانونی‌ساز همراه در روایت‌های انتقادی با ترسیم شخصیت‌هایی ایستا، ساکن و منفعل، توصیف‌گر فقر، فساد، فحشاء و نابسامانی‌هایی است که طبقات متوسط و یا ضعیف جامعهٔ تازه‌شهرنشین‌شده با آن مواجه‌اند.

۴. گرچه ایدئولوژی همهٔ آثار مشروعیت‌بخشیدن به ستیز علیه سلطه است، اما کانونی‌ساز فرادست، حرکت انقلابی را عامل رهایی‌بخش در مقابل نظام سلطه می‌داند، در حالی که کانونی‌ساز همراه، بازنگری در مناسبات قدرت و شیوهٔ صحیح کاربرد ایدئولوژی‌های حاکم بر جامعه را متذکر می‌شود.

۳. نتیجه‌گیری

نتیجهٔ پژوهش نشان می دهد که نویسندگان روایت‌های سیاسی مورد نظر صرفاً به استفاده از کانونی‌ساز فرادست و امکانات کانونی‌سازی وی، و نویسندگان انتقادی به استفاده از کانونی‌ساز همراه تمایل نشان داده‌اند. در پاسخ به پرسش اول پژوهش باید گفت: استفاده از کانونی‌ساز فرادست در روایت‌های سیاسی، جنبه‌هایی چون کانونی‌سازی درونی و مداخله‌گر، استفاده از کانونی ثابت و یگانه، قرار گرفتن در موضع فراروایتی، ثابت، دور از جهان روایت و همراه با نگاه عمودی، شتاب تند و بازنمایی گسترهٔ مکانی محدود همراه با گذشته‌نگری‌های نزدیک و پرداختن به جنبهٔ صرفاً سیاسی و حزبی روایت‌ها و تلاش برای دیکته‌کردن ایدئولوژی حزب حاکم خود را در این روایت‌ها به دنبال داشته است. در مقابل نویسندگان انتقادی اگرچه هم از کانونی‌ساز دانای کل و هم کانونی‌سازی درونی استفاده کرده‌اند، اما کانونی‌ساز دانای کل در هیچ‌یک از دو روایت مورد بررسی اقتدارگرا و مسلط

مطلق نیست. کانونی‌ساز همراه با استفاده از کانونی‌سازی متغیر و چندگانه، توجه به جنبهٔ مردمی و انتقادی آثار و پرداختن به دردهای عمیق و مشترک بشری، استفاده از نگاه موازی و همسان، قرار گرفتن در کنار شخصیت‌ها و توصیف رنج انسان‌هایی ایستا و استثمار شده در چنگ شبکه های نامرئی قدرت، آثاری به نسبت ملموس‌تر، ماندگارتر و مردمی‌تر آفریده‌اند؛ و بر همین مبنا، می‌توان در پاسخ به پرسش دوم پژوهش گفت: با توجه به اینکه روایت های حزبی و سیاسی، پس از کنار رفتن حزب مورد نظر، به حاشیه رانده می شوند، شاید بتوان یکی از دلایل ماندگاری روایت‌های انتقادی نسبت به روایت های حزبی – سیاسی را استفاده از کانونی‌ساز همراه و امکانات کانونی‌گری این نوع کانونی‌سازی، که منجر به خلق آثاری مردمی و مرتبط با دردهای همیشگی بشری شده، دانست.

کتابنامه

آل احمد، جلال (۱۳۵۷). *از رنجی که می‌بریم*. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.

الهی، صدرالدین(۱۳۷۳). «با صادق چوبک در باغ یادها». *دفتر هنر(ویژه‌نامهٔ صادق چوبک) انجمن فرهنگی و انسان‌دوستی ایرانیان نیوجرسی*. ۲ (۳)، ۲۵۷- ۲۶۳.

براهنی، رضا(۱۳۷۷). «بحران صادق چوبک و روایت تجدد و حرامزادگی در آثارش». *نشریهٔ آدینه*، (۱۳۱)، ۲۰- ۲۴.

بیاد، مریم؛ نعمتی، فاطمه(۱۳۸۴). کانون‌سازی در روایت. *پژوهش‌های ادبی*، (۷)، ۸۳- ۱۰۸.

تودورف، تزوتان(۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگاه.

تولان، مایکل جی(۱۳۸۶). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی – انتقادی*. ترجمهٔ فاطمه نعمتی و فاطمه علوی. چاپ اول. تهران: سمت.

تولان، مایکل جی (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی – انتقادی*. ترجمهٔ فاطمه نعمتی و فاطمه علوی. چاپ دوم. تهران: سمت.

چوبک، صادق(۱۳۵۲). *خیمه‌شب بازی*. چاپ چهارم. تهران: جاویدان.

ریمون‌کنان، شلومیت(۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

فراشاهی‌نژاد، یاسر(۱۳۹۸). «پژوهشی در مبانی فکری نظریهٔ ادبی حزب توده ۱۳۳۰-۱۳۱۰». *ایران نامگ*، ۴ (۱)، ۸۵- ۱۰۹.

گلستان، ابراهیم (۱۳۷۳). *آذر، ماه آخر پاییز*. چاپ پنجم. تهران: روزن.

مونت گومری، مارتین(۱۳۷۳). رئالیسم. ترجمهٔ مصطفی خرقه‌پوش. *مجلهٔ هنر*، (۲۷)، ۳۶۳-۳۷۰.

میلانی، عباس(۱۳۸۰). *معمای هویدا*. تهران: اختران.

هدایت، صادق(۱۳۵۶). *سگ ولگرد*. چاپ دوم. تهران: جاویدان.

روزنامه‌ها و مجلات

مردم

مردم برای روشنفکران

References

Al Ahmad, J. (1978). *Az Ranji Ke Mibarim*. 2nd Edition. Thran: Amir Kabir Publications (In Persian).

Bayad, M. & Nemati, F. (2005). "Focusing in the narrative". *Literary researches*, (7), 83-108 (In Persian).

Brahani, R. (1998). "Crisis of Sadegh Chubak and the narration of modernity and bastardization in his works"**.** *Adineh magazine*, (131), pp.20-24 (In Persian).

Chubak, S. (1973). *Puppetry*. 4th Edition. Tehran: Javidan Publications. (In Persian).

Elahi, S. (1994). "With Sadegh Chobak in the Garden of Memories". *Art Office (Sadegh Chubak's special letter) of the Cultural and Philanthropic Association of Iranians of New Jersey*. 2 (3), pp.257-263 (In Persian).

Farshahinjad, Y. (2018). "A research on the intellectual foundations of the Tudeh party's literary theory 1310-1330". *Iran Namag*, 4 (1), pp.85-109 (In Persian).

Golestan, I. (1994). *Azar, the last month of autumn***.** 5th Edition. Tehran: Rozan (In Persian).

Hedayat, S. (1977). *Stray Dog*. 2nd Edition. Tehran: Javidan Publications (In Persian).

Milani, A. (2001). *Hoveyda Mystery*. Tehran: Akhtaran Publications (In Persian).

Montgomery, M. (1994). "Realism". Translated by; Mustafa Kherghehpoosh. *Art magazine*, (27), 363-370 (In Persian).

Rimmon –Kenan, Sh. (1983). *Narrative Fiction*: contemporary Poetics. London: Routledge.

Rimonkanan, Sh. (2008). *Storytelling: Contemporary boutiques***.** Translated by Abul Fazl Hari.Tehran: Nilofar Publications. (In Persian).

Todorf, T. (2000). *Structural boutique*. Translated by; Muhammad Nabavi. Tehran: Agah (In Persian).

Tolan, M. J. (2013). *Narratology: A Linguistic-Critical Introduction*. Translated by Fatemeh Nemati and Fatemeh Nemati and Fatemeh Alavi. 2nd Edition. Tehran:Samt (In Persian).

Tolan, M. J. (2016). *Narratology: A Linguistic-Critical Introduction***.** Translated by; Fatemeh Nemati and Fatemeh Alavi. 1st Edition. Tehran: Samt Publications (In Persian).