مقاله

دیدگاه و/ در مقابل کانونی‌شدگی

ابوالفضل حری

توضیح مترجم :

کانونی‌شدگی به یکی از بحث‌انگیزترین مولفه‌ها درحوزهٔ نقد ادبیات داستانی روایی بدل شده است. از جمله دلایل این امر به احتمال قوی، یکی قرابتی است که با نقطهٔ دید دارد. نقطهٔ دید، شیوه‌ای برای نقل داستان است؛ پرسپکتیو، زاویهٔ دید یا موقعیتی است که خواننده از طریق آن بارخدادهای داستان آشنا می‌شود. این نقطهٔ دید گاهی از آن نویسنده است و گاهی از آن شخصیت داستان. گاهی که نویسنده همه چیز را دربارهٔ داستان می‌داند او راوی همه‌دان است: جایی در بیرون از فضای داستان می‌ایستد و بر همه چیز اشراف دارد (سوم شخص دانای کل) گاهی دیدگاه خود را به یک یا چند شخصیت داستانی محدود می کند و حوادث را از دیدگاه آنان می بیند (سوم شخص دانای کل محدود). گاهی او خود یکی از اشخاص داستان است و گاهی خطاب او به «تو» است. خلاصه کنم: نقطهٔ دید ابزار راوی و عمل روایت است. ژرارد ژنت- پیشرو علم روایت‌شناسی- راوی و عمل روایت را زیر مقولهٔ «صدا» بررسی می‌کند. ژنت روایت‌شناسی را به سه مقولهٔ زمان دستوری، صدا و وجه/ حالت تقسیم بندی می‌کند. ژنت به سه نوع رابطهٔ زمانی میان زمان داستان و زمان متن معتقد است : **نظم، تداوم، بسامد** . گاهی میان داستان و متن رابطهٔ متناظر وجود دارد از این‌رو این رابطهٔ عادی و طبیعی است . گاهی میان این دو زمان ، نوعی اختلال رخ می‌دهد این امر به دو نوع زمان پریشی منجر می شود: بازگشت به گذشته[1] و بازگشت به آینده[2]. ژنت از این نوع اختلالات زمانی به زمان‌پریشی[3] تعبیر می‌کند. تداوم ، رابطهٔ میان زمان حوادث داستان و مدت قرائت حوادث مذبور در متن است . این امر از خوانندهای به خواننده دیگر فرق می‌کند . از این رو ژنت ، سرعت ثابت[4] را به عنوان معیاری برای اندازه‌گیری تداوم پیشنهاد می‌دهد . تداوم انواع مختلف دارد : **صحنه، خلاصه، مکث توصیفی و حذف** . در صحنه، زمان داستان و متن تقریباً برابر است . در خلاصه، زمان متن کوتاه‌تر از زمان داستان است . در مکث توصیفی، زمان متن طولانی‌تر است. در حذف زمان متن متوقف و زمان داستان در گذر است. بسامد تعداد دفعات تکرار حوادث داستان و تعداد نقل حوادث مذکور در متن است.

صدا به راویان و عمل روایت نظر دارد. در حوزهٔ صدا یک فعل یا معلوم است یا مجهول.

به طور کلی‌تر، صدا به رابطهٔ فاعل با فعل یا کنشی که فعل انجام می دهد می پردازد .در روایت‌شناسی ، پرسش بنیادین صدا این است: چه کسی صحبت می کند (یا چه کسی رخداد را روایت می کند). بر اساس همین پرسش، راوی یا کارگزار روایی ، گوینده یا «صدای» متن روایی است (ژنت). راوی ، کارگزاری است که با مخاطب (روایت شنو) رابطهٔ تعاملی برقرار می‌کند، صحنه‌ها و موقعیت‌های داستان را می‌چیند، دربارهٔ هر آنچه قرار است گفته شود، چگونه گفته شود (به‌ویژه از چه دیدگاه و به چه نحوی) و چه نباید گفته شود، تصمیم‌گیری می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

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

اما نکتهٔ مهم اینجاست که معمولا همان کس که در داستان صحبت می کند[5] همان نیست که داستان را می‌بیند و / یا به متن روایی سویه و جهت می‌دهد و همین تمایز میان چه کسی می‌گوید؟ و چه کسی می‌بیند؟ از جمله بحث نقدانگیزترین مباحث نقد ادبیات داستانی روایی است. تمایز میان این دو پرسش دسته‌بندی سوم ژنت یعنی وجه/ حالت را پیش می‌آورد که خود دو زیر گروه دارد: الف) وجوه بازنمایی کنش، سخن و اندیشه (که به سخن غیر مستقیم آزاد ختم می شود)؛ و ب) وجوه انتخاب و محدودیت‌سازی که ژنت آن را کانونی‌شدگی می‌نامد. البته نکتهٔ جالب‌توجه اینجاست که خود پرسش چه کسی می‌بیند ؟ نیز محل بحث و جدل بوده است و دلیل آن نیز به ابهام مستمر در فعل **دیدن** بر می‌گردد که یوهان و ریمون- کنان به تفصیل دربارهٔ آن سخن گفته‌اند (بنگرید به زیر).

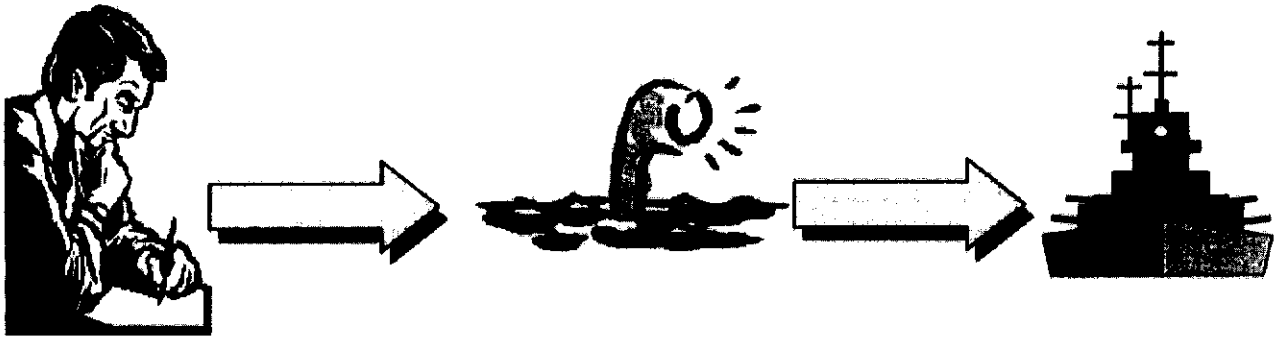
گرچه ژنت ، کانونی‌شدگی را به نقطهٔ دید ترجیح می‌دهد به این دلیل عمده که در نقطهٔ دید رابطهٔ میان وجه و صدا مبهم است، او خود به جای چه کسی می‌بیند ؟ ابتدا از «چه کسی مشاهده می‌کند؟» و بعد از «کانون ادارک کجاست؟» استفاده می‌کند . ژنت به سه نوع کانونی‌شدگی قائل است:

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

۲. کانونی‌شدگی درونی : راوی فقط چیزی را می‌گوید که شخصیت می‌داند یعنی راوی با شخصیت برابر است و سه نوع **ثابت؛ متغیر؛** و **چند گونه** است. در نوع ثابت، ارائهٔ حقایق و رخدادهای روایی از نقطهٔ دیده ثابت یک کانونی‌گر صورت می‌گیرد . نمونهٔ استاندارد رمان *تصویر مرد هنر آفرین در جوانی* اثر جویس است. در نوع متغیر ، ارائهٔ اپیزودهای مختلف داستان از میان دیدگاه کانونی‌گران متعدد صورت می‌گیرد. برای نمونه در رمان *خانم دالووی* رخدادهای روایت از چشمان کلاریسا ، پیتر والش ، سپتیمون وارن اسمیت ، رزیا اسمیت و شماری دیگر دیده می‌شود. در کانونی‌شدگی چندگانه ، یک اپیزود هربار از میان دیدگان یک کانونی‌گر (درونی) متفاوت دیده می‌شود . نمونهٔ مشهور فیلم راشومون ساخته کوروساواست.

۳. کانونی‌شدگی بیرونی : شخصیت از آنچه راوی برای‌مان تعریف می‌کند بیشتر می‌داند. اما میکی بل ــ روایت‌شناس سرشناس ــ دسته‌بندی ژنت را به این دلیل عمده ابهام میان فاعل و مفعول یا ابهام میان «چه کسی می بیند ؟» و «چه چیز دیده می‌شود؟» قبول ندارد. به زعم بل ، نمی‌شود رخدادی را بدون ارائه آن از طریق دیدگاهی خاص نمایش داد از این‌رو، کانونی‌شدگی صفر بی‌معنا خواهد بود . تمایز اصلی میان کانون‌شدگی درونی و بیرونی است. اگر کانونی‌شدگی در چشمان شخصیت جای بگیرد که در مقام کنشگر در روایت نقش دارد، کانونی‌شدگی درونی و اگر در دیدگاه کارگزاری ناشناس جای گیرد، کانونی شدگی از نوع بیرونی است .

به لحاظ کارکردی ، کانونی‌شدگی ، ابراز انتخاب و محدودسازی اطلاعات روایی ، رخدادها و موفقیت‌ها از نقطهٔ دید یک شخص، برجسته کردن کارگزار کانونی‌کننده، و خلق دیدگاه همدلانه یا کنایی دربارهٔ کانونی‌گر است. هر کانونی‌شدگی یک کانونی‌گر و یک کانونی‌کننده دارد. کانونی‌گر، کارگزاری است که دیدگاهش به متن روایی سویه و جهت می‌دهد و کانونی‌شده نیز هدف کانونی‌گر است. ژنت و چتمن ترجیح می‌دهند که کانونی‌شدگی را فقط به اشخاص کانونی[6] محدود کنند، حال آنکه بیشتر روایت‌شناسان از پیشنهاد بل و ریمون ــ کنان تبعیت می‌کنند، مبنی بر اینکه کانونی‌گر هم می‌تواند بیرونی (راوی) و هم درونی (شخصیت) باشد . کانونی‌گران بیرونی را « راوی ــ کانونی‌گران » نیز می‌نامند و کانونی‌گران درونی را نیز القاب مختلفی است از آن جمله: **اشخاص کانونی شخصیت، کانونی‌گران، آینه بر گردانان** یا **اشخاص پالاینده**[7] . آنچه در زیر می آید دیدگاه‌های دو تن از صاحب‌نظران روایت‌شناسی است. چتمن دربارهٔ زاویهٔ دید بحث می‌کند و تولان نیز درباره کانونی‌شدگی.



کانونی شده　　کانونی کننده　　نویسنده

فرایند کانونی‌شدگی

نظرگاه زاویهٔ دید

سیمور چتمن

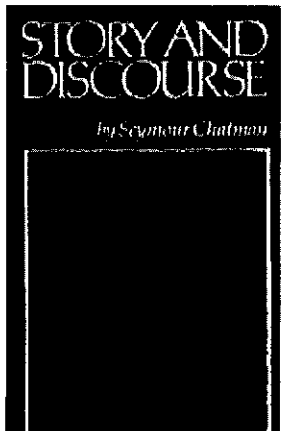
... راوی دانای کل و ناشناخته نه به معنای حقیقی کلمه مشاهده‌گر[8] بلکه گزارشگر[9] جهان داستان بیش نیست. فرقی نمی‌کند که بگوییم داستان «از طریق»[10] ادراک راوی نقل می‌شود چراکه او (مذکر / مونث /آن) دقیقاً در کار روایت داستان است : عمل روایت راوی نه کنشی ادراکی که کنشی نمایشی یا بازنمودی است ؛ کنش انتقال رخدادهای داستان و موجودات داستانی از طریق کلام و تصاویر . ساده‌انگارانه است اگر بگوییم راوی دانای کل از طریق مشاهده کردن به این اطلاعات دسترسی پیداکرده است راوی، مؤلفه متن است : یعنی راوی سازوکاری است که جهان داستان از طریق آن ارائه می‌شود. هیچ کس شک ندارد که راوی در جهان داستان زندگی نکرده است . راوی گرچه خیالی است، خیالی و داستانی بودن آن باخیالی بودن اشخاص متفاوت است ؛ راوی در زمانی و مکانی متفاوت با زمان و مکان شخصیت‌ها به سر می‌برد ؛ راوی آناً تغییر می‌کند. و این امر در مورد تمام راویان صدق می‌کند و در این میان اهمیتی ندارد که فاصلهٔ او از اینجا هم اکنون داستان تا به چه میزان اندک است (برای نمونه در رمان مراسله‌ای).

البته راوی نظر خاص خود را دربارهٔ چیزها دارد . اما لازم است که واژهٔ «نظر» را در داخل گیومه قرار دهیم که ماهیت دقیق استعاری بودن آن حفظ شود از آنجا که اندکی بی‌معنا می‌نماید ذکر این نکته که راوی به معنای حقیقی کلمه اشخاص داستان را می‌بینند ، از خود می‌پرسیم آیا «نظر»[11] به طور مثبت واژه‌ای گمراه کننده برای توصیف موفقیت راوی نیست .

بهتر آن است در جهان داستان همچون انواع گوناگون تجربه، میان تجربه‌های ذهنی راوی و شخصیت تمایز قائل شویم اما به صرف کاربرد یک واژه چه نظرگاه باشد چه پرسپکتیو یا کانونی‌شدگی، پرداختن به این تمایز دشوار یاب است. البته نمی خواهیم بگوییم که فقط راویان صاحب فکر واندیشه‌اند. شخصیت‌ها در کنار طیف کلی تجربه‌های ذهنی دیگر نیز صاحب فکر و اندیشه‌اند؛ البته پیداست که اندیشه‌های این دو به طرزی ظریف از یکدیگر متمایز است ... . اکنون نوبت آن است که تمایز واژه‌شناختی میان دونوع «نظرگاه» را بیان کنم؛ **نظرگاه راوی و نظرگاه شخصیت** .

من برای عقاید و دیگر ظرایف ذهنی راوی از واژهٔ **«نگرش»**[12] استفاده می‌کنم که متناسب با کارکرد گزارشی متن است و برای طیف گسترده‌تر فعالیت ذهنی شخصیت‌ها در جهان داستان ادراکات – شناخت‌ها ، عقاید ، عواطف ، خاطرات ، اوهام و غیره واژه **«پالایه/ پالونه»**[13] را به کار می‌برم .

نگرش به خوبی نتایج روان‌شناختی ، جامعه‌شناختی و جهان‌شناختی عقاید راوی را در برمی‌گیرد که از حالت خنثی تا دخالت شدید راوی در داستان در نوسان است. نگرش راوی ممکن است با صراحت یا با کنایه بیان شود. زمانی‌که نگرش راوی صریح است یعنی در قالب کلمات بیان می‌شود، این امر را نقد و نظر به ویژه نقد و نظر قضاوتی می‌نامیم . این نقد و نظرها را نباید با نقد و نظرهای اشخاص یکی دانست. البته، عقاید ریشه در جهان بینی دارد و بیش از هرکس دیگری راوی است که در درون یا برون داستان کانون خاستگاه جهان‌بینی به حساب می‌آید . جهان‌بینی راوی ممکن است با جهان‌بینی شخصیت از درهماهنگی یا مخالفت درآید و نیز ممکن است این جهان‌بینی همراستای جهان‌بینی مؤلف مستتر یا واقعی باشد یا نباشد. به طور خیلی کلی می‌توان گفت عقاید و نگرش‌ها[14] همه آن چیزهایی است که نظرگاه راوی عملا ناظر بدانهاست. وانگهی، گرچه چندان دلچسب نیست که بگوییم راوی به رخدادها و موجودات جهان داستان « نگاه» می‌اندازد ، این بدان معنا نیست که او قادر نیست رخدادها و موجودات جهان متن را تا بدان حد که به شرح و تفصیل در آمده است هم نبیند.



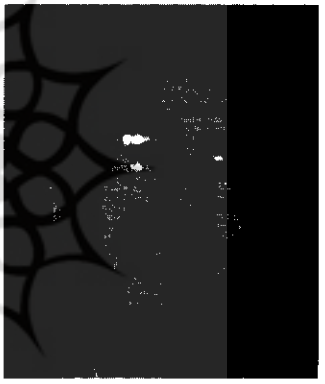
راوی بی نام « قلب تاریکی» مناظر را می‌بیند و صداها و از جمله صدای مارلو را در قایق روی رودخانه تامز می‌شنود . پیش از آنکه خانم دین داستان خود را آغاز کند، آقای لاک وود چیزهایی دربارهٔ زندگی در بلندی‌های بادگیر فرا می‌گیرد.

تجربهٔ این افراد از طریق کلمات دیگران بیان می‌شود. این افراد– آقای لاک وود و خانم دین – آنچه را دیگران بدانها می‌گویند، بازنویسی می‌کنند . این دو، رخدادهای اصلی را نه در مقام راوی که در مقام شخصیت تجربه می‌کنند . «نگرش» در این سوی حصار متن– داستان ، فعالیت ذهنی را مرزبندی می‌کند. از سوی دیگر همان‌گونه که رخدادها در فضای درون جهان داستان به تجربه در می آیند برای نشان دادن چیزی دربارهٔ کارکرد واسطه‌ای آگاهی شخصیت – ادراک، شناخت، عاطفه و خاطره – واژه پالونه واژهٔ مناسبی به نظر می‌آید . این امر از زمان هنری جیمز به خوبی شناخته شده است. داستان به گونه‌ای روایت می‌شود که گویی راوی جایی درون با نزدیک به آگاهی شخصیت

نشسته و رخدادها را بدان‌گونه که شخصیت می‌بیند ، بیان می‌کند . از نظر منطقی ، خود واژه «درون»[15] گواه حصار متن - داستان است که پیشتر بدان اشاره کردیم . و این حصار به لحاظ ساختاری همچنان پابرجا وجود دارد چه راوی با صدای خود به نقل حوادث ادامه دهد چه برای مدتی طولانی یا درخلال کل متن مهر سکوت برلب بزند . آنچه در مورد واژه «پالونه» برای من جالب توجه است این است که این واژه ظرایف جزئی گزینشی را که مؤلف مستتر انجام می‌دهد، دربرمی‌گیرد. این ظرایف جزئی از جمله ظرایفی‌اند که از میان تجربیات قابل تصور شخصیت، عمل روایت را به خوبی تقویت می‌کند - مؤلف مستتر قصد دارد کدام قسمت از جهان داستان را حذف کند وکدام قسمت را گنگ و مبهم نگهدارد . واژه‌های زاویهٔ دید، کانونی‌شدگی و دیگر استعاره‌ها از این مهم غافل مانده‌اند.

نظرگاه کانونی‌شدگی

مایکل جی . تولان



در هر گفتار، حضور مشخصه‌هایی از قبیل ضمایر من و تو، نوع افعال، قیدها و صفت‌های متمایزکننده مثل اینجا، آنجا، این و آن (که همگی را می‌توان زیر عنوان اشارتگرها[16] قرار داد) بدین معناست که آن گفتار همان‌گونه که برخود می‌بالد و قوام می‌یابد، تفسیر می‌شود و از آن گوینده‌ای خاص در زمان و مکان خاص است. بنابراین، هر گفتار دارای کلمات اشاره‌ای را می‌توان با توجه به موقعیت زمانی و مکانی اشارتگرها فهمید.

آنچه به طور اعم در مورد گفتار کاربرد دارد به طور اخص در روایت‌ها نیز مصداق دارد . در فرایند نقل روایت که دارای مختصات تقریباً گریز ناپذیر و مفصل زمان و مکان است، باید یک پرسپکتیو را نظرگاه مناسب[17] در شمار آورد؛ **نظرگاهی** که رویدادهای به لحاظ زمانی و مکانی معین داستان را انتقال می‌دهد.

حتی جمله « روزی روزگاری در سرزمینی دوردست شاهزاده خانمی زندگی می کرد»

Once upon a time in a distant land there lived a beautiful princess

با تاکید بر once , distant و فعل گذشته زندگی می‌کرد ،

نشان می‌دهد که پرسپکتیو انتخابی برای نقل داستان برقرابت گوینده- شنونده و دوری زمانی مکانی رخدادها در گذشته استوار است .

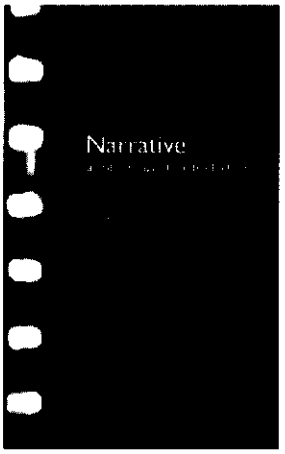
« ادراک متن به چنان عوامل متعددی بستگی دارد که کوشش برای حفظ بی‌طرفی در متن کاری عبث و بیهوده است . برخی عوامل عبارت‌اند از: موقعیت یک فرد نسبت به شیء مورد مشاهده، زاویه تابش نور، فاصله فرد از شیء ، دانش پیشین و نگرش روان‌شناختی فرد نسبت به شیئی؛ همه این مورد بر تصویری که شخص می‌بینید و آن را به دیگران انتقال می‌دهد، تاثیر دارد.»(بل ، ۱۹۸۵ ص ۱۰۰).

ژنت این نوع اتخاذ گریزناپذیر پرسپکتیوی (محدود) در روایت را یعنی دیدگاهی که اشیا دیده، احساس، ادارک و سنجیده می‌شوند، **کانونی‌شدگی**[18] می‌نامد . مراد از کانونی‌شدگی زاویه‌ای است که اشیا از آن زاویه دیده می‌شوند. در اینجا دیدن نه فقط در معنای ادارک بصری بلکه در معنای وسیع کلمه به‌کار رفته‌است . به گفتهٔ ریمون- کنان این واژه که معادل خود در نقد انگلیسی- آمریکایی یعنی واژه دیدگاه را هم با مشکل مواجه کرده است به تمامی عاری از مفاهیم ضمنی نوری- تصویری نیست. نمی‌خواهم در مقابل این واژه، واژهٔ دیگری ابداع کنم اما فکر می‌کنم واژه **سویه / جهت‌گیری**[19] معمولاً جامع‌تر و بصری بودن آن نسبت به کانونی‌شدگی کمتر است. نیز **جهت‌گیری** به ما یادآوری می‌کند که انتخاب کانونی‌شدگی از جانب راوی به پرسپکتیوهای **شناختی، عاطفی، جهان‌شناختی** و نیز پرسپکتیو صرفاً زمانی- مکانی نمود عینی می‌بخشد .

هم اکنون دربسیاری از روایت‌ها جهت‌گیری و تالیف متن ریشه در یک شخص دارد. اما لزومی ندارد که گفتن / فکر کردن و دیدن از آن یک کارگزار باشد . در برخی موارد روای است که « **می‌گوید دیگری چه می‌بیند یا چه دیده است**» (ریمون کنان، ص ۷۲) . از نظر ریمون- کنان این دقیقا همان چیزی است که در آغاز رمان *تصویر مردهنرمند درجوانی* اتفاق می‌افتد؛ آنجاکه استیون کودک، نه راوی که کانونی‌گر معرفی می‌شود.

«پدرش از پشت عینک اورا دید :صورتش پرموبود.»

ریمون- کنان همچنین خاطر نشان می‌کند که در فصول آغازین رمان *آرزوهای بزرگ*، راوی - پیپ بزرگسال است که دایرهٔ واژگان وسیعی دارد و کانونی‌گر، پیپ خردسال است که پرسپکتیو ضعف، خشونت و وابستگی او بیان می‌شود.



به همین ترتیب، در رمان‌های « **مرکز آگاهی سوم شخص**» مثل *سفیران* اثر جیمز، آینه‌گردان، کانونی‌گر است (لامبرت استرچر شخصیت اصلی است) .

حال آنکه روای برای اشاره به استرجر ضمایر سوم شخص را به کار می‌برد . پیامد گریزناپذیر مفهوم کانونی‌گر یا موضوع کانونی‌شدگی این است که شخصی یا چیزی نیز باید طرف خطاب کانونی‌گر باشد: یعنی **کانونی شده**.

انواع کانونی‌شدگی

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

کانونی‌شدگی درونی در بطن رخدادهای بازنمایی شده یا بهتر است بگوییم در بطن صحنه‌پردازی رخدادها قرار دارد وتقریبا همیشه یک شخصیت کانونی‌گر را در کانون توجه دارد. بنابراین در داستان *انبار سوزان* فاکنر، سارتوریس پسر اغلب کانونی‌گر است، چراکه داستان عمدتا از سوی او نقل می‌شود، اما او به طور مستقیم مسئول تمام حرف‌هایی که رد و بدل می‌شود نیست:

« فروشگاهی که قاضی دادگاه در آن نشسته بود بوی پنیری می‌داد. ۱) پسر درعقب آن جای شلوغ ، قوز کرده روی بشکه کوچک ، بوی پنیر را حس می کرد ؛ و از این گذشته از جایی که نشسته بود ردیف قفسه ها را می دید که درآن قوطیهای کنسرو ،قرص و ... خوشرنگ و با آن اندازه های کوتاه ، تنگ هم چیده شده بود ؛ قوطیهایی که نام‌شان را با شکم خود می خواند ، نه از روی حروف روی شان که برایش معنایی نداشت بلکه از سفره ماهیهای ارغوانی و انحنای نقره ای ماهیهای روی آنها .... ۲) میز را نمی‌دید ، میزی که قاضی پشتش نشسته بود و پدرش و دشمن پدرش جلو آن ایستاده بودند ، اما صدای شان را می شنید». (گلشیری، ج ۳ ،ص ۱۰)

در اینجا جملهٔ دوم جهت‌گیری پسر را نشان می‌دهد؛ جملهٔ اول نه پرسپکتیو پسر که از آن فردی در داخل دادگاه است : جملهٔ سوم ترکیبی از کانونی‌شدگی پسر (« صدایشان را می شنید») با اطلاعاتی دربارهٔ موقعیت‌های نسبی قاضی، پدرش و میزی است که از دریچه چشمان پسر دیده نمی‌شود چراکه متن آشکار می گوید که «] پسر [میز را نمی دید».

کانونی‌شده نیز به‌سان کانونی‌گر دوگونه است. درهردو کانونی‌شده تمایز میان دیدن از برون و درون است . در نوع اول یعنی دیدن از برون، فقط به پدیده‌های خارجی، و به لحاظ فیزیکی مرئی پرداخته می‌شود؛

در نوع دوم، حقایقی دربارهٔ احساسات، افکار و واکنش‌های یک یا چند شخص بیان می‌شود به طوری‌که تصویری نافذ و مفسر حاصل می‌آید . مالی بلوم در *اولیس* هم کانونی‌گر درونی است و هم اینکه از درون کانونی می‌شود، حال آنکه در آثار همینگوی آنچه کانونی می‌شود به‌صورت خیلی عام از برون دیده می‌شود.

علت توجه فراوان به کانونی‌شدگی دراین است – همان‌گونه که بل می گوید:« طریق ارابه موضوع اطلاعات را درباره خود شیء ودرباره کانونی گر دراختیار خواننده قرار می دهد»(بل، ۱۹۸۵، ص ۱۰۹).

وانگهی، حضور کانونی‌شدگی ربطی به این موضوع ندارد که شییء کانونی‌شده به‌واقع وجود دارد یا ندارد. از این‌رو شاید نیاز باشد میان کانونی‌شده‌هایی که حضور آنها را در جهان روایت می‌پذیریم و آنهایی را که در رؤیا، اوهام و خیال شخصیت – کانونی‌گر به سر می‌بر ند، تمایز قائل شویم .

می‌توان این تمایز را تمایز میان کانونی‌شده‌های **واقعی**[۲۰] و **خیالی**[۲۱] قلمداد کرد (البته این تمایز تا حدودی با تمایز بل میان کانونی‌شدهٔ ادراک‌پذیر و ادراک ناپذیر فرق دارد). برخی از روایت‌ها شدیداً بدین امر متکی‌اند که آیا آنچه کانونی می‌شود واقعی است و بالفطره به تجربهٔ عموم در می‌آید یا خیالی است و از این‌رو شاخصی از روان‌پریشی است (*پیچش پیچ* اثر جیمز نمونه‌ای عالی است).

وجوه کانونی‌شدگی

میکی بل که امروزه نام او با مفهوم کانونی‌شدگی گره خورده‌است، می‌نویسد: «سوبژه کانونی‌شدگی یعنی کانونی‌گر زاویه‌ای است که از آن به عناصر روایت می‌نگرند . این زاویه دید می تواند در درون شخصیت (یعنی عنصر طرح اولیه[۲۲]) یا بیرون از آن قرار بگیرد . اگر کانونی‌گر و شخصیت با هم بخوانند آن شخصیت به لحاظ فنی بردیگر اشخاص برتری دارد . خواننده با چشمان شخصیت می بیند و در اصل تمایل پیدا می‌کند که دیدگاه شخصیت را بپذیرد» (همان،۱۰۴).

همان‌گونه که پیداست میکی بل می‌کوشد به جای انواع کانونی‌شدگی سطوح کانونی‌شدگی را مورد لحاظ قرار دهد. اما ریمون- کنان (۱۹۸۵) که آشکارا تحت تاثیر آسپنسکی (۱۹۷۳) بود، در صدد برآمد وجوه کانونی‌شدگی را گونه‌شناسی کند: وجوهی از قبیل وجوه **ادراکی، روان شناختی و جهان شناختی** . دربارهٔ این وجوه و با عنایت به گسترهٔ کانونی‌شدگی امکان تغییر و تحول منتهی نیست .

برای نمونه، کانونی‌گر در وجه ادارکی کانونی‌شدگی پرسپکتیوی فراخ پیکر که توصیف کلی صحنه‌ها حتی متمایز اما هم‌زمان را در برمی‌گیرد، اختیار می‌کند (و آن را به ما انتقال می‌دهد) ؛ آشکار است که این کانونی‌گر بیرونی است. از سوی دیگر، زمانی‌که کانونی‌گر شخصیتی در بطن روایت است، انتظار داریم با دیدگاه محدود آن مشاهده‌گر به لحاظ زمانی- مکانی محدود رو به‌رو شویم .

همین تضاد عمیق میان پرسپکتیوهای محدود و نامحدود (و در

واقع به همراه درجات بی‌شمار محدودیت) درخصوص کانونی‌شدگی زمانی نیز به کار می‌رود. اگر کانونی‌گر ذی‌روح نباشد، کانونی‌شدگی بیرونی میان دوره‌های مختلف زمانی در نوسان است و اگر کانونی‌گر با شخصیت همخوان است، کانونی‌شدگی بیرونی به گذشته‌نگری محدود می‌شود . با این حال، کانونی‌گر کوته‌بین، کانونی‌گر حد تحمیلی خویشتن‌دار است که برخی اشخاص- راویان برای ایجاد هول و ولا در داستان آنان را مورد نظر قرار می‌دهند. در داستان *گلی سرخی برای امیلی*- همان‌گونه که ریمون کنان هم خاطرنشان می سازد، راوی/ شهروند داستان (فرض براین است که او به‌سان دیگر راویان پیش از آغاز داستان پایان آن را می داند) به طرزی جالب مطالب گفته شده خود را پنهان می کند، درست به همان ترتیب که کانونی گر درونی مطالبی را که اخیراً دیده است، از درون می نگرد و به همان ترتیبی که او با حضور در رخدادهای مربوط، مطالب را دیده بود. در متن زیر هیچ نوع آینده نگری در کار نیست: «از همان وقت بود که مردم کم کم دلشان به حال او سوخت. مردم شهر ما که یادشان بود چطور خانم یات، عمه بزرگ امیلی، آخر عمر پاک دیوانه شده بود، می گفتند که خانواده گریرسون خودشان را خیلی زیاد می گیرند. می گفتند هیچ کدام از جوانها برازنده میس امیلی نیستند و از این حرفها».(گلشیری ، ج ۲، ص ۳۵۷)

پی‌نوشت:

1. Analepsis
2. Prolepsis
3. Achrony
4. Constant speed
5. voice
6. Focal Characters
7. Filter
8. Observer
9. reporter
10. through
11. view
12. slant
13. filter
14. attitudes
15. inside
16. deixis
17. vantage point.
18. focalization
19. orientation
20. actual
21. imagined
22. fabula

منابع:

۱. گلشیری، احمد، **داستان و نقد داستان**، تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه.

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

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

منابع و ماخذ بیشتر دربارهٔ کانونی‌شدگی (انگلیسی، آلمانی، فرانسه و...)

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

Bal, Mieke, 1983 [1977].

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

---- 1985.

Narratology. Trans. Christine van Boheemen. Toronto: UP.

Banfield, Ann. 1982.

Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction. London: Routledge.

---- 1987.

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

Blin, Georges, 1954.

Stendhal et les problèmes du roman. Paris: Corti.

Brooks, Cleanth, and Robert Penn Warren. 1959 [1943].

Understanding Fiction. 2nd ed. New York: Appleton.

Bühler, Karl, 1965 [1934].

Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache. 2nd ed. Stuttgart: G. Fischer.

Chatman, Seymour, 1978.

Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. London: Cornell UP.

---- 1986,

بخش هایی از این کتاب به همین قلم ترجمه شده است.

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

Cohn, Dorrit, 1978.

Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton: Princeton UP.

---- 1981.

"The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel's Theorie des Erzählens." Poetics Today 2.2, 157-82.

--- 1990.

"Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective." Poetics Today 11.4, 775-804.

Cordesse, Gérard, 1988.

"Narration et focalisation." Poétique 76, 487-98.

Delayto, Celestino, 1996 [1991].

"Focalisation in Film Narrative." Narratology: An Introduction. Ed. Susana Onega and José Angel Garc¡a Landa. London: Longman.

Edmiston, William F., 1991.

Essai de typlogie narrative: Le point de vue. Paris: Corti.
Lethcoe, Ronald James, 1969.
Narrated Speech and Consciousness. Diss. U of Wisconsin.
Minsky, Marvin, 1979 [1975].
"A Framework for Representing Knowledge." In Frame Conceptions and text understanding. Ed. Dieter Metzing. Berlin: de Gruyter. 1-25.
Neisser, Ulric, 1967.
Cognitive Psychology. New York: Meredith.
Nelles, William, 1990.
"Getting Focalization into Focus." Poetics Today 11.2, 365-82.
Nieragden, Göran, 1996.
"Who sees when 'I' speak?: Neuvorschläge zur Relation von homodiegetischer Erzählung und Fokalisierung mit einer Beispielanalyse von Ian McEwans The Child in Time." Literatur in Wissenschaft und Unterricht 29.3, 207-23.
Nünning, Ansgar, 1989.
Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung: Die Funktion der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots. Trier: WVT.
Ohmann, Richard, 1971.
"Speech Acts and the Definition of Literature." Philosophy and Rhetoric 4.1, 1-19.
O'Neill, Patrick, 1994.
Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory. Toronto: U of Toronto P.
Pascal, Roy, 1977.
The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functioning in the 19th Century European Novel. Manchester: Manchester UP.
Pouillon, Jean, 1946.
Temps et roman. Paris: Gallimard.
Prince, Gerald, 1980.
Review of Narrative Discourse, by Gérard Genette. Comparative Literature 32.1, 413-17.
---- 1982.
Narratology: The Form and Functioning of Narrative. Berlin: Mouton.
Rimmon-Kenan, Shlomith, 1983.
Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London: Methuen.
این کتاب به همین قلم ترجمه شده است.
Ronen, Ruth, 1994.
Possible Worlds in Literary Theory. Cambridge: Cambridge UP.
Ryan, Marie-Laure, 1987.
"On the Window Structure of Narrative Discourse." Semiotica 64.1/2, 59-81.
---- 1991.
Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory. Bloomington: Indiana UP.
Stanzel, Franz K., 1984 [1979].
A Theory of Narrative. Trans. Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge UP.
Todorov, Tzvetan, 1966.
"Les catégories du récit littéraire." Communications 8, 125-51.
Toolan, Michael J., 1988.
Narrative: A Criticial Linguistic Introduction. London: Routledge.
این کتاب به همین قلم ترجمه شده است.
Vitoux, Pierre, 1982.
"Le jeu de la focalisation." Poétique 51, 359-68.
Werlich, Egon, 1976.
A Text Grammar of English. Heidelberg: Quelle.
Wiebe, Janyce M., 1995.
"References in Narrative Texts." In Duchan et al, 263-86.
Wolf, Werner, 1993.
Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Tübingen: Niemeyer.
Zubin, David A. and Lynne E. Hewitt, 1995.
"The Deictic Center: A Theory of Deixis in Narrative." In Duchan et al, 129-55.
Hindsight and Insight. University Park: Pennsylvania UP.
Ehrlich, Susan, 1990.
Point of View: A Linguistic Analysis of Literary Style. London: Routledge.
Fabb, Nigel et al, eds. 1987.
The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature. New York: Methuen.
Fauconnier, Gilles, 1990.
"Domains and Connections." Cognitive Linguistics 1, 151-174.
Fehr, Bernhard, 1938.
"Substitutionary Narration and Description: A Chapter in Stylistics." English Studies 20, 97-107.
Fludernik, Monika, 1993.
The Fictions of Language and the Languages of Fiction: the Linguistic Representation of Speech and Consciousness. London: Routledge.
---- 1996a.
Towards a 'Natural' Narratology. London: Routledge.
---- 1996b.
"Linguistics and Literature: Prospects and Horizons in the Study of Prose." Journal of Pragmatics 26, 583-611.
Foltinek, Herbert, Wolfgang Riehle, Waldemar Zacharasiewicz, eds. 1993.
Tales and "their telling difference": Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift Franz K. Stanzel. Heidelberg: Winter.
Füger, Wilhelm, 1993.
"Stimmbrüche: Varianten und Spielräume narrativer Fokalisation." In Foltinek et al. 43-60.
Galbraith, Mary, 1995.
"Deictic Shift Theory and the Poetics of Involvement in Narrative." In Duchan et al. 19-59.
Genette, Gérard, 1980 [1972].
Narrative Discourse. Trans. Jane E. Lewin. Oxford: Blackwell.
---- 1988 [1983]. Narrative Discourse Revisited. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP.
---- 1993 [1991].
"Acts of Fiction." In Fiction and Diction. Trans. Catherine Porter. Ithaca: Cornell UP, 30-53.
Hamburger, Käte, 1977 [1957].
Die Logik der Dichtung. Stuttgart: Klett.
Herman, David, 1994.
"Hypothetical Focalization." Narrative 2.3, 230-53.
Hernadi, Paul, 1972.
"Dual Perspective: Free Indirect Discourse and Related Techniques." Comparative Literature 24, 32-43.
Hough, Graham, 1970.
"Narrative and Dialogue in Jane Austen." Critical Quarterly 12, 201-29.
Ibsch, Elrud, 1990.
"The Cognitive Turn in Narratology." Poetics Today 11, 411-18.
Iser, Wolfgang, 1971.
"The Reading Process: A Phenomenological Approach." New Literary History 3.2, 279-99.
---- 1976.
Der Akt des Lesens. München: Fink.
Jackendoff, Ray, 1983.
Semantics and Cognition. London: MIT, 1990.
— 1987.
Consciousness and the Computational Mind. London: MIT.
Jahn, Manfred, 1996.
"Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept." Style 30.2, 241-67.
---- 1997.
"Frames, Preferences, and the Reading of Third-person Narratives: Towards a Cognitive Narratology." Poetics Today 18.4, 441-68.
Jost, Francois, 1989.
L'oeil-Caméra: Entre film et roman. 2nd ed. Lyon: Presses Universitaires.
Kablitz, Andreas, 1988.
"Erzählperspektive – Point of View -- Focalisation." Zeitschrift für Romanische Sprache und Literatur 98, 237-55.
Lintvelt, Jaap. 1981.