فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی - دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج -سال نهم / شماره ۳۳ / زمستان ۱۳۹۶

کانونی‌سازی در «شب سهراب‌کشان» بیژن نجدی

فائزه عرب یوسف آبادی
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زابل

تاریخ دریافت:۹۶/۷/۱۰ تاریخ پذیرش:۹۶/۹/۱

چکیده

در میان آثار بیژن نجدی، داستان «شب سهراب‌کشان» از تکنیک کانونی‌پردازی روایت به طور کامل بهره برده‌است. هدف اصلی این پژوهش کشف و شناخت انواع کانونی‌سازی در این روایت بر اساس موقعیّت کانونی‌ساز و میزان تداوم کانونی‌سازی است. بدین‌منظور پس از بررسی این داستان این نتایج حاصل شد که در این روایت کانونی‌سازی بیرونی از آنِ راوی-کانونی‌ساز و کانونی-سازی درونی مربوط به شخصیت -کانونی‌ساز است که تقابلی از ادراک زمانی و مکانی و دانش و بینش نامحدود و محدود را به نمایش می‌گذارند. در بررسی مولّفه‌ی عاطفی دریافتیم که تقابل کانونی‌سازی بیرونی و درونی، کانونی‌سازی عینی و بی‌طرفِ

شخصیت -کانونی‌سازِ درونی را در برابر کانونی‌سازی ذهنی و جانب‌دارِ راوی-کانونی‌سازِ بیرونی قرار می‌دهد. از منظر میزان تداوم کانونی‌سازی نیز این نتیجه به دست آمد که در این روایت، درجه‌ی ماندگاری و تداوم کانونی‌سازی در سطوح مختلف ثابت است و فقط از دریچه‌ی نگاه راوی-کانونی‌ساز بیرونی ارائه می‌شود.

کلیدواژه : کانونی‌سازی، شب سهراب‌کشان ، بیژن نجدی، کانونی-سازی بیرونی، کانونی‌سازی درونی ، محدود ، نامحدود

مقدمه

یکی از تجربه‌های مهم و اغلب ناآگاهانه‌ی ما هنگام خواندن و یا شنیدن روایت، دیدگاهی است که از طریق آن وقایع، شخصیّت‌ها و... به ما ارائه می‌شود. از آن‌جا که در متون روایی شخصیّت و راوی همیشه حاضرند، هر کدام ممکن است یک یا چند نوع دیدگاه را ارائه کنند؛ علاوه بر این هر شخصیّت می‌تواند اشیاء یا رویدادهای خاص را به‌طور عینی مشاهده کند یا این‌که این اشیاء و رویدادها در مسیر مفهوم‌سازی او به مخاطب ارائه شود (Chatman, 1978:152-153) ؛ در این‌جا نکته‌ی مهم دیگری مطرح می‌شود که سخن‌گوی داستان وصاحب «صدا» (voice)، گاه همان فردی نیست که داستان را می‌بیند و یا به متن‌روایی، جهت می‌دهد. تمایز میان (چه کسی می‌گوید؟ منبع و مرجع همه‌ی کلماتِ جریانِ سخن کیست؟) و (چه کسی می‌بیند؟ جهت‌گیری‌های متن از منظر کیست؟) که نشان‌دهنده‌ی تمایزِ میان «کانون عملِ روایت» و «کانون شخصیّت» است به "کانونی‌سازی" (focalization) در روایت مربوط می‌شود(Toolan, 2001: 64) .

استفاده از کانونی‌سازی‌های مختلف در روایت این امکان را در اختیار راوی قرار می‌دهد که بتواند درباره‌ی چگونگی حضور خویش در داستان تصمیم‌گیری کند؛ حجم اطّلاعاتی را که می‌خواهد در اختیار خوانندگان خود قرار دهد، تعیین نماید؛ انگیزه‌های شخصیّت‌های داستانی را آشکار یا نهان سازد؛ در دنیای متن ظاهر شود یا خود را پنهان کند و با تغییر مداوم کانونی‌سازی، پویایی و تحرّک را در روایت بیشتر کند.

داستان‌های بیژن نجدی(۱۳۲۰-۱۳۷۶) به دلیل نوپردازی‌ها و سبک خاص شاعرانه-ی آن از جهات بسیار قابل بررسی است. در میان آثار موفق نجدی داستان «شب سهراب‌کشان» از تکنیک کانونی‌پردازی روایت به طور کامل بهره برده‌است. در این داستان کانونی‌سازی و «صدا»ی بیرونی و درونی روایت به ترتیب از آنِ راوی و شخصیت بی‌صدا و ناشنوای داستان است که تقابلی از دانش و بینش نامحدود و محدود را به نمایش می‌گذارند. وجود این ویژگی از یک سو و فقدان تحقیقی بنیادین درباره‌ی این موضوع از سوی دیگر، نگارنده را بر آن داشت که به بررسی و تبیین انواع کانونی-سازی در این داستان بپردازد؛ بنابراین هدف در این پژوهش تشخیص و تعیین انواع کانونی‌سازی در داستان شب سهراب‌کشان است.

پرسش اصلی که در مقاله‌ی حاضر مطرح می‌شود این است که کانونی‌سازی در روایت «شب سهراب‌کشان» بر اساس موقعیّت کانونی‌ساز ومیزان تداوم کانونی‌سازی، چگونه است؟ علّت انتخاب نظریه‌ی کانونی‌سازی برای رسیدن به پاسخ پرسش‌های اصلی تحقیق این است که نگارنده معتقد است به جای تحمیل یک نظریّه بر متن باید ویژگی‌های برجسته‌ی خود متن مبنا قرار بگیرد و در شناخت این ویژگی‌ها از نظریّه‌های متناسب با این ویژگی‌ها به عنوان ابزار کار استفاده شود

پژوهش بر پایه‌ی این فرضیه‌ها شکل گرفت که در این روایت کانونی‌سازی بیرونی از آنِ راوی-کانونی‌ساز و کانونی‌سازی درونی، از آنِ شخصیت -کانونی‌ساز است که تقابلی از دانش و بینش نامحدود و محدود را به نمایش می‌گذارند.

از منظر ادراک زمانی و مکانی نیز، کانونی‌سازیِ نامحدود مربوط به راوی-کانونی‌ساز بیرونی است که به دلخواه از همه‌ی امکانات زمانی و مکانی ممکن بهره می‌گیرد و کانونی‌سازی محدودِ زمانی و مکانی، مربوط به شخصیت -کانونی‌ساز درونی است که ادراکش هم‌زمان با وقوع یک رخداد یا دیدن یک صحنه، شکل می‌گیرد.

از منظر مولّفه‌ی عاطفی تقابل کانونی‌سازی بیرونی و درونی، کانونی‌سازی عینی و بی‌طرفِ شخصیت -کانونی‌ساز درونی را در برابر کانونی‌سازی ذهنی و جانب‌دارِ راوی-کانونی‌ساز بیرونی قرار می‌دهد. از منظر میزان تداوم کانونی‌سازی در این روایت، درجه‌ی ماندگاری و تداوم کانونی‌سازی در سطوح مختلف ثابت است و فقط از دریچه‌ی نگاه راوی-کانونی‌ساز بیرونی ارائه می‌شود.

در ادامه پس از ارائه‌ی خلاصه‌ی داستان «شب سهراب‌کشان» به تعریف کانونی‌سازی و بیان انواع آن در این روایت می‌پردازیم.

درباره‌ی نثر شاعرانه و نقد داستان‌پردازی بیژن نجدی در داستان «شب سهراب-کشان»پژوهش‌هایی صورت گرفته‌است که عبارتند از:

- عبدالهیان، حمید؛ فرهمند، فرنوش. (۱۳۹۱). «نقد شالوده‌شکنانه‌ی دو داستان از بیژن نجدی (روز اسب‌ریزی و شب سهراکشان)». فصلنامه‌ی زبان و ادبیات فارسی. سال ۲۰. شماره۷۲، صص ۵۳-۷۱.
- شریفی ولدانی، غلامحسین؛ چهارمحالی، محمد. (۱۳۹۱). «بازتاب اسطوره رستم و سهراب در «شب سهراب‌کشان» بیژن نجدی». فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی. سال ۸. شماره ۲۷، صص

با توجه به این نکته که هیچ یک از این آثار فوق به کانونی‌سازی روایت «شب سهراب‌کشان» نپرداخته‌است، می‌توان به درستی ادعا کرد که این نخستین پژوهشی است که از این منظر به بررسی روایت‌شناسانه‌ی داستان «شب سهراب‌کشان» بیژن نجدی می‌پردازد.

کانونی‌سازی اصطلاحی است که ژرار ژنت برای انتخاب منظری در روایت برگزید که از طریق آن همه چیز دیده، احساس، درک و ارزیابی می‌شود (Toolan: 60). ژنت، به این دلیل اصطلاح کانونی‌سازی را به جای اصطلاح دیدگاه برگزید که "دیده‌شدن" در اصطلاح کانونی‌سازی مفهومی گسترده‌تر از ادراک بصری دارد.

ژنت مفهوم کانونی‌سازی را به سه بخش زیر تقسیم می‌کند:

- کانونی‌سازی صفر یا روایت بدون کانونی‌سازی(Zero focalization): این نوع کانونی‌سازی در روایت‌هایی مشاهده می‌شود که راوی، دانای کل است؛ از شخصیّت بیشتر می‌داند و بیشتر می‌گوید(حرّی، ۱۳۸۵: ۳۱).

- کانونی‌سازی درونی(Internal focalization): در این نوع از روایت، بیننده میدان دید و معرفت محدودی دارد. راوی فقط چیزی را می‌گوید که شخصیّت می‌داند؛

یعنی دانش راوی با شخصیّت برابر است. کانونی‌سازی درونی به سه نوع تقسیم می‌شود: ثابت (fixed)، متغیّر (variable) و چندگونه (multiple). در نوع ثابت، ارائه‌ی حقایق و رخدادهای روایی از دیدگاه ثابت یک کانونی‌ساز صورت می‌گیرد در نوع متغیّر، عرضه‌ی اپیزودهای مختلف داستان از میان دیدگاه کانونی‌سازان متعدّد صورت می‌گیرد. در کانونی‌سازی چندگانه، یک موضوع هربار از منظر یک کانونی‌سازِ درونی متفاوت دیده می‌شود (Prince, 2003: 31-32).

- کانونی‌سازی بیرونی(External focalization): این کانونی‌سازی مربوط به روایت‌هایی است که راوی آن کمتر از شخصیّت‌های روایت می‌داند. این دانشِ محدود، به این دلیل است که راوی فقط به تجلّی ظاهری افکار و احساسات شخصیّت‌ها دسترسی دارد و نمی‌تواند در ذهن و روح شخصیّت رسوخ کند. آن‌چه از این نوع کانونی‌سازی حاصل می‌شود، روایتی عینیّت‌گرا و رفتارگرایانه است (بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴: ۸۶-۸۷).

تقسیم‌بندی ژنت از انواع کانونی‌سازی، هرچند گامی موثّر در مطالعات کانونی‌سازی است، با انتقادهایی مواجه شد. برخی منتقدان همچون میکی بال (Mieke Bal) ریمون-کنان و سوزان فلایشمن (Suzanne Fleischman) به نقد آرای او پرداختند و اعلام کردند که مفهوم "کانونی‌سازی صفر" ژنت نادرست است؛ زیرا هیچ‌کس نمی‌تواند از رخدادی سخن بگوید، بدون این‌که خواسته یا ناخواسته آن را از طریق یک دیدگاه معیار ارائه کند. راوی نیز از این قاعده مستثنی نیست و به همین دلیل وقایع را به روش ویژه‌ی خود می‌بیند و گزارش می‌کند. اتّخاذ همین روش خاص، روایت او را محدود و متعادل می‌کند؛ بنابراین کانونی‌سازی صفری که کاملاً بی‌طرف و بدون جهت‌گیری باشد، وجود ندارد (همان: ۸۷). آنان کانونی‌سازی صفر را از تقسیم‌بندی‌های خویش حذف کردند و فقط دو نوع کانونی‌ساز درونی و بیرونی را در تقابل با هم قراردادند.

علاوه‌براین میکی بال مفهوم "کانونی‌شده" (focalized) را در مقابل کانونی‌ساز مطرح کرد و بیان نمود که در روایت نه تنها عاملی داریم که کانونی‌سازی می‌کند بلکه کانونی‌سازی بر کسی یا چیزی نیز انجام می‌شود (Bal, 1997: 149). کانونی‌شده ممکن است "از درون" (from within) یا "از برون" (from without) مورد کانونی‌سازی قرار گیرد. بدین‌ترتیب میکی بال با تغییر در تقسیم‌بندی ژنت و افزدون مفهوم کانونی شده، راهی جدید بر چگونگی بازنمایی اطّلاعات داستانی در روایت باز کرد (همان:۸۸).

پس از میکی بال، ریمون–کنان از نظریّات او درباره‌ی کانونی‌سازی استفاده کرد و دو معیارِ موقعیّت کانونی‌ساز نسبت به داستان و میزان تداوم کانونی‌سازی را در نظر گرفت. علاوه‌بر این، ریمون–کنان با تلفیق نظریّه‌ی سطوح چهارگانه‌ی دید آسپنسکی (Uspensky)، حوزه‌ی معنایی کانونی‌سازی را گسترش داد و موضوعی با عنوان "وجوه کانونی‌سازی" (Facets of focalization) را مطرح کرد.

در ادامه تلاش می‌کنیم، پس از گزارش مختصر داستان با تحلیل نقش و جایگاه کانونی‌سازی در روایت «شب سهراب‌کشان» آن را بر اساس دو معیارِ موقعیّت کانونی‌ساز در داستان و میزان تداوم کانونی‌سازی تحلیل و بررسی کنیم.

- **گزارش داستان**

روایت از نصب پرده‌ای در دهکده آغاز می‌شود که مرتبط با داستان رستم و سهراب فردوسی است. سید پرده‌خوانی به ده آمده و داستان رستم و سهراب را پرده‌خوانی می‌کند. در میان جمع مشتاقان شنیدن داستانش، پسری ناشنوا به نام مرتضی وجود دارد که تازه به بلوغ رسیده‌است. شناخت مرتضی از محیط اطرافش محدود به تصاویری است که می‌بیند و راه ارتباط او با دیگران نیز از طریق تصویرسازی با ایما و اشاره است؛ بنابراین او قادر نیست همچون دیگران داستان گلاویز شدن رستم و سهراب را درک کند.

پدر و مادرش هنگامی که با پرسشگری مصرانه‌ی او درباره‌ی نتیجه‌ی داستان مواجه می‌شوند، از بیان سرنوشت سهراب به او خودداری می‌کنند و این امتناع زمینه‌ای می‌

شود تا مرتضی خود در پی کشف حقیقت برآید و شبانه نزد سید پرده‌خوان برود. عدم تفهیم و تفاهم کلامی میان سید و مرتضی سبب سوتفاهم سید درباره‌ی نیت اصلی مرتضی از برداشتن پرده‌ی منقش به تصاویر، گلاویز شدنش با او و در نتیجه فاجعه‌ی زنده‌زنده سوخته شدن هر دو در آتش می‌گردد. در انتهای داستان با مرگ مرتضی، مرز میان تخیل و واقعیت و افسانه و تاریخ و زنده و مرده در هم می‌شکند و تصاویر بی‌جان پرده، روحی دوباره می‌یابند.

اسفندیار بی‌آنکه نیزه را از چشمش بیرون کشد سوار اسب می‌شود، سهراب با همان دشنه‌ی فرو رفته در استخوان دنده‌اش اسب را زین می‌کند و سوار بر اسب آنقدر استخر را دور می‌زند تا سیاوش، چشم از خونِ ریخته زیر پاهایش بردارد. رستم و سهراب و سیاوش و سرداران شاهنامه به همراه ساکنان دهکده‌ی مرتضی به اطفای حریق کمک می‌کنند و اجساد سوخته شده را از مهلکه خارج می‌کنند و پرده‌ی سید را بر می‌دارند و روی برهنگی خیس پوستشان دوباره زره می‌پوشند. رستم پرده‌ی سید را روی گردن اسبش می‌اندازد. آن‌ها در راهی که تا طوس زیر اسب داشتند به پشت ننگریستند و گریستند.

انواع کانونی‌سازی در روایت شب سهراب‌کشان بر اساس موقعیّت کانونی‌ساز در داستان

کانونی‌سازی هم فاعل دارد و هم مفعول. فاعل یا کانونی‌ساز، کارگزاری است که ادراکش به داستان سویه و جهت می‌دهد و مفعول یا کانونی‌شده، چیزی است که کانونی‌ساز او را مشاهده می‌کند. کانونی‌سازی بر اساس موقعیّت کانونی‌ساز در داستان، به دو بخش کانونی‌سازی درونی و بیرونی تقسیم می‌شود. کانونی‌سازی درونی در بطن رخدادهای بازنمایی شده در متن قرار دارد و اغلب توسط "شخصیّت- کانونی‌ساز" (character-focalizer)ارائه می‌شود (Bal: 148).

از دیگرسو کانونی‌سازی بیرونی مرتبط با عامل روایتگری است که موقعیّتی بیرونی اتخاذ کرده‌است(Toolan: 60) . کانونی‌ساز بیرونی را "راوی- کانونی‌ساز" -narrator) (focalizerمی‌نامند. این نوع کانونی‌سازی اغلب منتسب به روایت‌هایی با زاویه‌ی دید سوم‌شخص است(Rimmon–Kenan, 2002:75) .

در روایت «شب سهراب‌کشان» که با زاویه‌ی دید سوم‌شخص ارائه می‌شود، کانونی‌سازی و عمل روایت جدا از یکدیگرند؛ به این ترتیب که شخصیّت-کانونی‌ساز اصلی، جوان تازه بالغ ناشنوایی به نام مرتضی است که با ادراک و باورهای مربوط به وضعیت خویش همه‌ی آن وقایع را دیده، درک کرده و فهمیده‌است و راوی-کانونی‌ساز اصلی دانای کلی است که با دیدی پرنده‌وار همه چیز را کانونی‌سازی می‌کند.

با توجّه به شگرد داستان در داستان (Story Within Story) در«شب سهراب-کشان»، این روایت دارای چند سطح روایی و در نتیجه چند سطح کانونی‌سازی[۱] بیرونی و درونی است. در ادامه به توضیح سطوح کانونی‌سازی در این روایت می‌پردازیم.

سطوح کانونی‌سازی

در هر روایت، پهنه‌های داستانی گوناگون می‌تواند توسط راویان گوناگون عرضه شود و شخصیّت درون داستان نیز می‌تواند خود به روایتگری بپردازد و بدین‌سان مبدّل به راوی دوم شود. این‌گونه روایت در روایت دارای سطوحی لایه لایه است که نخستین سطح آن را "سطح فراداستانی" (extradiegetic level) می‌نامند[۲]. داستان یا رخداد نقل شده در این سطح، موقعیّت سطح دوم را اشغال می‌کند که با عنوان "سطح داستانی" (intradiegetic level) شناخته می‌شود؛ علاوه بر این، داستان‌هایی را که اشخاص داستان تعریف می‌کنند را "سطح زیرداستانی" یا (hypodiegetic level) می‌نامند (همان: ۹۲).

از دیگرسو، در بطن سطوح مختلف روایی، راویان متفاوتی سخنوری می‌کنند. راوی نخستین سطح، "راوی فراداستانی" (extradiegetic narrator) نامیده‌می‌شود. اگر در نخستین روایتِ نقل شده از راویِ فراداستانی، یک راوی وجود داشته‌باشد که خود از اشخاص داستان باشد، او راوی "درجه‌دوم" (second-degree) یا "راوی درون‌داستانی" (intradiegetic narrator) نامیده می‌شود. به همین‌ترتیب می‌توان در یک روایت راوی "درجه‌سوم" (third-degree) یا "راوی زیرداستانی" (hypodiegetic narrator) و حتّی راوی "درجه‌چهارم" (fourth-degree) یا "راوی زیر-زیرداستانی" (hypo-hypodiegetic narrator) را نیز مشاهده‌کرد (همان: ۹۵).

در داستان «شب سهراب‌کشان»، راویان و کانونی‌سازان متفاوت در دو سطح روایی به روایت‌گری و کانونی‌سازی می‌پردازند. در این روایت، در بطن داستانی که راوی فراداستانی؛ یعنی بیژن نجدی، روایتگر آن است، روایتی دیگر تعبیه می‌شود که سطح سوم را ایجاد می‌کند و راوی درجه‌دوم آن سیدی پرده‌خوان است که روایتش اینگونه از بطن روایت نجدی متولد می‌شود:

«سید چوبش را به طرف گوشه‌ی پرده دراز کرد و گفت: یک روز تهمینه احساس کرد که حامله است و از غذای ترش ...» (نجدی، ۱۳۹۲: ۳۶).

در روایت درونه‌ای نیز، روایت از منظر سوم‌شخص (شخصیت-کانونی‌ساز) روایت می‌شود؛ به‌این‌ترتیب در این سطح راوی-کانونی‌سازِ بیرونی، «سید پرده‌خوان» و شخصیّت-کانونی‌ساز آن سهراب، رستم، تهمینه و... هستند که در طول روایت ادراکات خویش را ارائه‌می‌کنند. این ادراکات از بارداری تهمینه تا پایان جنگ نخست رستم و سهراب ادامه دارد.

در انتهای داستان چهارچوب تثبیت‌شده‌ی مرزها در سطوح داستانی در هم می ریزد و هم‌زمان با درهم‌ریختگی دهکده و آتش‌سوزی قهوه‌خانه، با نوعی آمیختگی و تداخل سطوح [1]تاریخی و افسانه‌ای سطح درونه‌ای و سطح نخست مواجه می‌شویم که برگرفته از نوپردازی‌های نویسنده در سبک داستان است؛ به این ترتیب که پس از سوختن قهرمان داستان سطح اول (مرتضی) که در پی فهمیدن پایان ماجرای رستم و سهراب است، نقش‌های پرده‌ی سید پرده‌خوان جان می‌گیرند و از پرده خارج می‌شوند و جسد مرتضی و سید را از محل حادثه خارج می‌کنند و خود نیز اندوهگین راهی طوس می‌شوند:

«دور بوی داغ شده‌ی کاشی‌ها و صدای سوختن سقف گالی‌پوش ایستادند. وقتی که یکی ازتیرک‌های سقف افتاد، فردوسی سرش را برگرداند و به سردارانش گفت: بروید آن آتش را خاموش کنید!

[1] تداخل سطوح روایی، به معنای هر نوع دخالت راوی یا روایت‌شنوی برون داستانی در سطح داستانی یا هر نوع دخالت شخصیت‌های سطح داستانی در دنیای روایت درونه‌ای یا بالعکس هر نوع دخالت شخصیت‌های داستان درونه‌ای در سطح داستانی است .(بامشکی، ۱۳۹۳: ٤).

اسفندیار بی‌آنکه نیزه را از چشمش بیرون کشد سوار اسب شد، سهراب با همان دشنه فرورفته در استخوان دنده‌اش اسب را زین کرد و سوار بر اسب آنقدر استخر را دور زد تا سیاوش، چشم از خونِ ریخته زیر پاهایش بردارد و پیشاپیش اسب ازتاریکی پشت پلکانهای طوس بیرون آید» (نجدی: ۴۵).

وجوه کانونی‌سازی در روایت شب سهراب‌کشان

کانونی‌سازی دارای وجوه مختلفی است که گاه از منظر یک کانونی‌ساز ارائه می‌شوند و با یکدیگر هم‌خوانی دارند و گاه نیز از منظر کانونی‌سازان مختلف و حتّی متعارض پدیدار می‌شوند(Rimmon–Kenan:83). در این بخش از پژوهش به توضیح و تفسیر این وجوه و کاربردی کردن آن‌ها، با بیان مصادیقشان در داستان «شب سهراب-کشان»، می‌پردازیم:

- **وجه ادراکی**

آن‌چه در این‌جا مطرح می‌شود، مفاهیمی است که به‌طور مستقیم با حواس پنجگانه‌ی کانونی‌ساز در ارتباط است و از طریق دو مختصّه‌ی اصلیِ زمان و مکان تعیین می‌شود (همان: ۷۸).

- **مؤلّفه‌ی مکان**

منظور از وجه مکانی، موقعیّتی است که کانونی‌ساز برای خود اتّخاذ می‌کند و از آن موقعیت و جایگاه، مناظر و شخصیّت‌های روایت خود را می‌بیند و ارزیابی می‌کند. در بررسی کانون‌سازی مکانی، موضع دیداری کانونی‌ساز را بررسی می‌کنیم تا تعیین شود که کانونی‌ساز از چه زاویه‌ای به تماشای دنیای داستان نشسته است. این زاویه بین ادراک نامحدود و محدود در نوسان است.

در این داستان ادراک نامحدود مربوط به راوی– کانونی‌سازی است که در جایی فراتر از اشیای مورد ادراک خود می‌ایستد و یا با دید پرنده‌وار (Bird’s eye) و چشم‌اندازی "تمام‌نما" (panoramic)، محوّطه‌ی تحت ادراک خود را کانونی‌سازی می‌کند؛ به عنوان مثال در بخش زیر، کانونی‌ساز در جایی فراتر از قهرمان و اشخاص

داستان ایستاده و با چشم‌اندازی تمام‌نما، مسیر حرکت صدا و میزان راه پیموده شده‌ی آن را چنین کانونی‌سازی می‌کند:

« زنی که روی تنه‌ی بریده‌ی درختی نشسته‌بود، برخاست، چهار انگشتش را روی لب‌هایش گذاشت و تا برخاستن بقیه زن‌ها، «هله‌له‌له » کرد.

تا رودخانه، تا پل، تا پرچین مسجد، تا بوی تن اسب‌هایی که به درخت‌ها، بسته شده‌بودند، صدای «هله‌له‌له» زنان شنیده شد» (نجدی: ۳۷).

نوع دیگر کانونی‌سازی نامحدود مکان در این داستان، این‌گونه است که راوی با کانونی‌سازی "هم‌زمان" (simultaneous)، به توصیف کلّیِ صحنه‌هایِ متمایز ولی هم‌زمان می‌پردازد و کانونی‌ساز به صورت متوالی دید خود را از یک شخصیّت به شخصیّت دیگر یا از یک صحنه به صحنه‌ای دیگر متمرکز می‌کند و این وظیفه به خواننده محوّل می‌شود که این توصیفات مجزّا را به شکل تصویری منسجم دریابد:

«مادرش کنار چاه ایستاد. پدرش با سطل آب برداشت. مادرش وضو گرفت. پدر گل مزرعه را از روی پاشنه و لای انگشتانش شست. مادر مرتضی صدای اذانی را که از مسجد می‌آمد به مرتضی نشان داد. آن طرف استخر طوس، فردوسی ایستاده بود و به بلندی مقبره‌اش نگاه می‌کرد. درحیاط پدر آب ریخت و مرتضی وضو گرفت. روی حصیر ایوان، کنار پدرش ایستاد و بی هیچ آیه‌ای به سجده رفت» (همان: ۳۹).

در ادراک محدود که مربوط به شخصیّت– کانونی‌ساز در کانونی‌سازی درونی است، حیطه‌ی مشاهده و ادراک محدود است. در این موارد، اگر شخصیّت– کانونی‌ساز درون اتاق دربسته‌ای محصور باشد، فقط قادر است که آن اتاق را توصیف کند و نمی‌تواند از خیابان تصوّری داشته‌باشد، مگر این که از درون پنجره‌ای به بیرون بنگرد. حال اگر شخصیت– کانونی‌ساز پا به خیابان بگذارد، خواننده نیز ممکن است هم‌گام با او خیابان را درک کند. (Rimmon–Kenan:79). این ادراک محدود مکانی در این داستان، از آنِ مرتضی است که دیدی پرنده‌وار ندارد و حیطه‌ی مشاهده و ادراکش محدود است؛به‌عنوان مثال در بخش زیر، ادراک مکانی مرتضی از حیاط خانه‌ی صفر به دلیل ناآشنایی با محیط و تاریکی شب، محدود و وابسته به نور فانوس صفر است:

«مرتضی دید یک مشت نور آویزان، پله به پله پایین می‌آید و تاریکی حیاط برایش راه باز می‌کند. روی تکان‌های فانوسی که جلو می‌آمد تکه‌ای از دیوارک مرغدانی روشن

شد بعد تبری که به افرا تکیه کرده بود، یک لنگه دمپایی،ب عد سرتاسر نردبانی که روی زمین افتاده بود» (نجدی: ۴۱).

- **مؤلّفه‌ی زمان**

از منظر ژنت بررسی ترتیب زمانی هر روایت عبارت است از مقایسه کردن ترتیبی که در آن رویدادها یا بخش‌های زمانمند در گفتمان روایی آرایش می‌یابند (Genette,1980: 35). در بسیاری از روایت‌ها، توالی وقایع روایت با توالی خطی وقایع و زمان، ناهم‌خوانی پیدا می‌کند. ژنت هرگونه به هم خوردن نظم در ترتیب بیان و چینش وقایع را زمان پریشی (Anachronies) می‌نامد و آن را به دو نوع کلّی گذشته‌نگر (Analepsis) و آینده‌نگر (Prolepsis) تقسیم می‌کند (Allan Powell, 1990:37).

اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم؛ حتّی درون یک جمله‌ی مستقل مرکب نیز می‌توان زمان‌پریشی را ملاحظه کرد. در جمله‌ی «پادشاه از غصه مرد؛ چون ملکه مرده‌بود» جمله‌ی علّی وابسته دارای زمان‌پریشی است؛ زیرا به لحاظ منطقی و طبیعی مرگ ملکه باید پیش از مرگ پادشاه بیاید (Toolan: 43) .

تضاد میان ادراک محدود و نامحدود درباره‌ی وجه ادراکی زمان نیز وجود دارد. از منظر ادراک زمانی، کانونی‌سازیِ نامحدودِ زمانی این داستان مربوط به راوی-کانونی‌ساز فراداستانی است که با ادراکِ نامحدودِ زمانی خویش، همه‌ی امکانات زمانی ممکن را از گذشته گرفته تا حال و گاهی آینده را در اختیار دارد؛ به عنوان مثال در بخش زیر ادراک نامحدود راوی-کانونی‌سازِ بیرونی، سبب گذشته‌نگری‌های مکرر شده‌است:

«مرتضی تکان خوردن صداها را روی صورتش احساس می‌کرد و می‌دانست یک چیز بدون شکل بین دهان مردم و در هوا جریان دارد که او نمی‌تواند آن را با دست‌هایش بگیرد. این از همان سال‌هایی می‌دانست که با تنکه بین دیگران راه می‌رفت . چند سال پیش یک روز سرسفره ناهار، قاشق را به پشت دیگه کته زد. قاشق خالی را در دهانش فرود برد و با چشم‌هایش از مادرش پرسید...؟ مادر گفت : آره ننه این صداست.

یک شب به تاریکیهایی که روی تاریکیهای چاه ریخته می‌شد اشاره کرد و پرسید...؟ مادرش با تکان دادن سرگفت : نه آن هیچ صدایی ندارد. تابستان گذشته یکی از گوشهایش را روی تنه درخت گردو گذاشت و به پدرش التماس کرد که او هم گوشش را روی درخت بگذارد . پدر گفت : نه . » (نجدی: ۳۷).

نمونه‌ی دیگر زمان‌پریشی، مرتبط با تداخل عامدانه‌ی سطوح روایی و درنتیجه بازی با زمان‌های گذشته و حال و در هم ریختن مرز واقعیت و خیال است؛ به گونه‌ای که مخاطب از همان سطور نخستین داستان، هنگامی که سید به مکالمه با تصویر رستم می‌پردازد، درمی‌یابد که در این داستان، ساخت‌های قراردادی و از پیش تعیین شده‌ی مربوط به زمان، تمایل به شکسته شدن دارند و در مقابل یکی شدن مقاومت می‌نمایند. نمونه‌ای از این تداخل زمانی را که مربوط به تداخل زمان زندگی مرتضی (حال) و فردوسی (گذشته-حال) است، عیناً نقل می‌کنیم:

«دختران دهکده می‌دانستند که مرتضی اصلا نمی‌شنود، از کنارش که رد می‌شدند با صدای بلند می‌گفتند:

-خوشگلی هم حدی داره، مرتضی !

هنوز فردوسی نتوانسته بود برود روی استخوان‌های درازکشیده‌اش دراز بکشد. در تمام این هزار سال او ندیده بود کسی مثل مرتضی لای بوته‌های تمشک، با آنهمه دلشوره بدود و بتواند بی‌هیچ صدایی آن‌همه داد بکشد» (نجدی: ۴۲-۴۳) .

از آن‌جا که در این داستان، اغلب پیکره‌ی روایت تحت سیطره‌ی راوی کانونی‌ساز بیرونی است، نگاه استثماری او به ندرت امکان جهش‌های زمانی را در اختیار شخصیت‌های داستان قرار می‌دهد وکانونی‌سازی محدودِ زمانی، محدود به حضور شخصیّت- کانونی‌سازی است که هم‌زمان با وقوع یک رخداد یا دیدن یک صحنه، ادراک او نیز شکل می‌گیرد (Rimmon–Kenan:79). در واقع در داستان «شب سهراب-کشان» به دلیل کوتاهی حجم روایت، زمان رویداد و حوادث نیز کوتاه است و اغلب رخدادها در زمانی کمتر از یک روز و چند ساعت رخ داده‌است؛ بنابراین چون زمینه‌ی روایت‌ها ثابت و گذشت زمان بسیار کم است، در اغلب بخش‌های مرتبط با ادراک مرتضی ادراک زمانی محدود است و هم‌زمان با دیدن کانونی‌شده؛ یعنی سید و داستان او شکل می‌گیرد.

- **وجه روان‌شناسی**

وجه روان‌شناسی، به ذهن و عواطف کانونی‌ساز می‌پردازد. شیوه‌های انتقال وقایع روایی از طریق ذهنیّت کانونی‌ساز نسبت به کانونی‌شونده به دو بخش شناختی و عاطفی تقسیم می‌شود (همان: ۸۰).

- **مولّفه‌ی شناختی**

دانش، گمان، باورها و خاطره‌ها مفاهیمی مرتبط با میزان شناخت آدمی از جهان پیرامونش است. بررسی و تحلیل این مفاهیم، تمایز میان کانونی‌سازی بیرونی و درونی را تبدیل به تمایز میان دانش نامحدود (unrestricted) و محدود (restricted) می-کند. کانونی‌ساز نامحدود (راوی– کانونی‌ساز) دانای کلّی است که دانش نامحدودی درباره‌ی جهان داستان و اشخاص آن دارد. این نوع کانونی‌ساز، گاهی نیز به اقتضای نیاز داستان و برای ایجاد تعلیق و هیجان، آگاهانه و تعمّدی از ارائه‌ی زودهنگام برخی از اطّلاعات نامحدود خویش خودداری می‌کند (همان). در بخش زیر دانش نامحدود راوی-کانونی‌سازِ بیرونی، کردار و گفتار و پندار اشخاص داستان را دربرمی‌گیرد:

«سید چوبش را به طرف گوشه‌ی پرده دراز کرد و گفت: یک روز تهمینه احساس کرد که حامله است و از غذای ترش ... تازه عروسی که بین زن‌ها نشسته بود سرش را پایین انداخت و سعی کرد قرمزی ریخته روی گونه‌هایش را از دیگران پنهان کند. هنوز به مادرش هم نگفته بود که دو هفته از وعده‌اش گذشته است. مرتضی روی دنباله چوب سید به گیس بلند تهمینه نگاه کرد . هوا بوی برنج تازه سبز شده را داشت و طعم آرام نمکی که از روی خزر می‌آمد روز را پر کرده بود» (نجدی: ۳۶).

از دیگر سو کانونی‌ساز محدود (شخصیّت– کانونی‌ساز) این داستان مرتضی است که دانش محدودی درباره‌ی جهان داستان و اشخاص آن دارد؛ زیرا او نیز بخشی از جهان بازنموده است(Rimmon–Kenan:81) و به دلیل محدودیتش در شنیدن اصوات، دانشی محدودتر از دیگر اشخاص داستان دارد. متن زیر نمونه‌ای از تلاش او برای مبارزه با این محدودیت است، تلاشی که بستر مولد تراژدی مرگ دلخراش او در انتهای داستان می‌شود:

«سفره‌ی شام را که انداختند مرتضی کارد کنار سینی هندوانه را برداشت و با کشیدن آن روی پیراهنش پرسید: چه کسی کشته شد ؟ مادر سرش را بالا برد:

هیچکدام. مرتضی گفت : ...؟ پدر پرسید: چه می‌گوید؟ مادر گفت: می‌پرسد آنها که هستند؟ پدر گفت: بگو اینقدر حرف نزند. مادر گفت: شامت را بخور مرتضی. مرتضی لب‌هایش را جمع کرد، فوت کرد، کف دست‌هایش را کنار شانه‌هایش گرفت. مادر گفت: آره آنها خوشگلند خیلی هم زور دارند. مرتضی دوتا انگشتش را به هم قلاب کرد و اشاره کرد، آشتی می‌کنند. پدر گفت : نه» (نجدی: ۳۹- ۴۰).

لازم به یادآوری است که علی‌رغم محدودیت‌های شناختی مرتضی، در جهان‌بینی او از طبیعت، یک نوع دانش شهودی نامحدود وجود دارد؛ زیرا مرتضی برای درک طبیعت پاک و بی‌آلایش، روانی ساده و پاک دارد که او را قادر می‌سازد تا گفتگو و صدای خاموشان طبیعت را بشنود. متن زیر را بنگرید:

«مرتضی لقمه‌ای را که برداشته بود، در بشقاب گذاشت، نقاشی‌های روی پرده را به یاد آورد و یک تکه از صدای تاریکی آن طرف چاه ریخت ... دست‌هایش را روی گوش-هایش گذاشت تا سکوت سیاه شده‌ی باغچه را نشنود. قدم‌هایش را روی صدای قد کشیدن علف‌ها ریخت» (نجدی: ۴۰).

- **مولّفه‌ی عاطفی**

تقابل کانونی‌سازی بیرونی و درونی در وجه عاطفی، کانونی‌سازی عینی " بی‌طرف" (neutral, uninvolved) را در برابر کانونی‌سازی ذهنی " جانب‌دار" (coloured, involved)قرار می‌دهد. از طریق مولّفه‌ی عاطفی و احساسی می‌توانیم میزان عینی بودن و ذهنی بودن کانونی‌سازی و میزان دخیل شدن عواطف شخصی کانونی‌سازها را در روایت بررسی کنیم. همان‌گونه که عامل کانونی‌ساز می‌تواند نسبت به رخدادهای ارائه‌شده، موضعی بیرونی یا درونی اتّخاذ کند، در مورد وقایع و شخصیّت‌های داستان نیز حق انتخاب دارد و می‌تواند آن‌ها را "از درون" یا "از برون" بنگرد(Toolan: 61).

وقتی کانونی‌شده از برون کانون‌سازی می‌شود، کانونی‌ساز از ذهن و احساس و نیّت و اغراض درونی کانونی‌شده سخن به میان نمی‌آورد و احساسات و افکار او در هاله‌ای از ابهام پنهان می‌ماند. در حالت دوم، کانونی‌سازِ بیرونی (راوی-کانونی‌ساز) احوال کانونی‌شده را از درون نمایش می‌دهد و به دنیای احساسات و افکار او وارد می‌شود و تصویر کاملی از فضای ذهنی و احساسی او را عرضه می‌کند(Rimmon–Kenan:77).

راوی-کانونی‌ساز این داستان هنگامی که دنیای داستان را "از درون" کانونی‌سازی می‌کند، رخدادها را با احساس و ارزیابی‌های شخصی خویش مورد قضاوت قرار می‌دهد و تصویری سوگرایانه از دنیای داستان و رخدادهای آن ارائه می‌کند که به توصیفی دقیق از فرایندهای ذهنی و احساسات و ادراکات کانونی‌شده می‌پردازد. این توصیف‌ها اغلب با عبارت‌هایی همچون (با خود فکر کرد، می‌دانست که، احساس کرد که) در متن، جلوه می‌کند:

« مرتضی تکان خوردن صداها روی صورتش احساس می‌کرد و می‌دانست یک چیز بدون شکل بین دهان مردم و در هوا جریان دارد که او نمی‌تواند آن را با دست‌هایش بگیرد... در تمام روزهایی که باران می‌بارید، مرتضی مطمئن بود که باران هیچ صدایی ندارد. دانه‌های باران نرم بود؛ مثل صبح که از آن بالا می‌آمد و روی سفال‌ها می‌ریخت؛ مثل پیراهن مادرش» (نجدی: ۳۷-۳۸) .

از دیگر سو مرتضی شخصیت‌کانونی‌سازی است که توانایی او فقط محدود به داشتن احساس و تصوّری از خود در زمان گذشته و حال است. او قادر به نفوذ در افکار و احساسات شخصیّت‌ها نیست و دنیای داستانی رستم و سهراب را "از برون" و از بطن تصاویر پرده‌ها و حرکات تماشاگران پرده‌خوانی می‌بینند. او که از نعمت شنیدن اصوات بی‌بهره است فقط به پدیده‌های قابل رؤیت؛ ازجمله اعمال و حرکات ظاهری شخصیّت‌ها و اشیای پیرامونش، دسترسی دارد و هنگامی که اعمال شخصیّت‌ها را گزارش می‌کنند، تصویری محدود و بی‌طرف از کانونی‌شده ارائه می‌کند:

«مرتضی دید که پدرش سیگاری را روی لب‌هایش گذاشته است و با انگشتانی که می‌لزرد کبریت می‌کشد. بچه‌های هفت و هشت ساله با دهان باز از پرده به سید و از سید به پرده نگاه می‌کنند ... مرتضی نفهمید که چرا ناگهان مردم برخاستند و در کشکولی که سید می‌گرداند پول می ریختند و در سرازیری تپه پراکنده شدند» (همان: ۳۸-۳۹).

انواع کانونی‌سازی بر اساس میزان تداوم در شب سهراب‌کشان

کمتر داستانی را می‌توان یافت که از ابتدا تا انتها به یک کانون روایت وفادار مانده باشد. نویسندگان موفّق به دلایل گوناگون و با شگردهای مختلف، گذر از یک کانون به کانون دیگر را در یک داستان تجربه می‌کنند و امکانات متعدد کانون روایت را به نمایش می‌گذارند (صرفی، ۱۳۸۶ : ۱۴۱)؛ بنابراین، میزان تداوم کانونی‌سازی در روایات مختلف یکسان نیست.

کانونی‌سازی می‌تواند گاهی ثابت باشد و فقط از دریچه‌ی نگاه یک کانونی‌ساز ارائه شود (Herman; Vervaeck, 2005:74). گاهی نیز، کانونی‌سازی ممکن است بین راوی و یکی از شخصیّت‌ها یا بین چند شخصیّت در نوسان باشد که در آن حالت کانونی‌سازی از نوع متغیّر است. گاهی نیز کانونی‌سازی چندگانه است؛ یعنی یک رخداد یا موضوع یکسان از منظر کانونی‌سازهای مختلف گزارش می‌شود؛ مثل رمان *خشم و هیاهو* (The Sound and Fury)، اثر فارکنر(Faulkner) (Rimmon– Kenan:95). این نوع از کانونی‌سازی نشان می‌دهد که «شخصیّت‌های گوناگون، حقایق یکسان را چقدر متفاوت درک می‌کنند»(Bal: 148) .

در روایت »شب سهراب‌کشان»، درجه‌ی ماندگاری و تداوم کانونی‌سازی در سطوح مختلف ثابت است و فقط از دریچه‌ی نگاه راوی-کانونی‌ساز بیرونی ارائه می‌شود؛ به عنوان مثال در متن زیر؛ حتی سطح داستان درونه‌ای که توسط سید روایت می‌شود، نیز از منظر راوی-کانونی‌ساز بیرونی ، کانونی‌سازی شده‌است:

« مرتضی بین مردهایی که به طرف پرده سرک می‌کشیدند راه باز کرد، خودش را از مردم کنار کشید، تا قدم زنان به ایوان خانه‌اش بازگردد، روی لبه ایوان بنشیند و به سکوت پارس کشیدن سگی که در حیاط می‌دوید گوش کند، تا به قهوه‌خانه برود و آنجا روی نیمکتی بنشیند و به صدای آب در لیوان روبه‌رویش نگاه کند و از خودش بپرسد که مردم کنار پرده چه می‌کنند، سید توانست سهراب را تا سالی که دندان دربیاورد بزرگ کند، همانجا کنار پرده و در آوازهای سید، سالهای جوانی سهراب در پرتاب نیزه به طرف برگ‌هایی که می‌افتاد و پاره کردن آب چشمه‌ها با شمشیر، گذشت. نزدیک غروب مرتضی از قهوه‌خانه به طرف پرده بازگشت، لحظه‌ای به مردم رسید که سهراب رودر روی پدرش بر اسب نشسته بود» (نجدی: ۳۸).

نتیجه‌گیری

در داستان «شب سهراب‌کشان»، راویان و کانونی‌سازان متفاوت در دو سطح روایی به روایت‌گری و کانونی‌سازی می‌پردازند. از منظر وجوه کانونی‌سازی در بررسی کانون‌سازی مکانی و موضع دیداری کانونی‌ساز، ادراک نامحدود مکانی مربوط به راوی– کانونی‌ساز بیرونی است که با دید پرنده‌وار و چشم‌اندازی تمام‌نما محوّطه‌ی تحت ادراک خود را کانونی‌سازی می‌کند. در ادراک محدود که مربوط به شخصیّت– کانونی‌ساز در کانونی‌سازی درونی است، حیطه‌ی مشاهده و ادراک محدود و از آنِ مرتضی، جوان تازه بالغ و ناشنوای داستان، است.

در این روایت تضاد میان ادراک محدود و نامحدود در وجه ادراکی زمان نیز وجود دارد. از منظر ادراک زمانی، کانونی‌سازیِ نامحدودِ زمانی این داستان مربوط به راوی-کانونی‌ساز فراداستانی است که با ادراکِ نامحدودِ زمانی خویش و تداخل عامدانه‌ی سطوح روایی و بازی با زمان‌های گذشته و حال و در هم ریختن مرز آن‌ها، ساخت‌های قراردادی و از پیش تعیین شده‌ی مربوط به زمان را درهم می‌شکند و به دلخواه از همه‌ی امکانات زمانی ممکن بهره می‌گیرد. از آن‌جا که در این داستان، اغلب پیکره‌ی روایت تحت سیطره‌ی راوی-کانونی‌ساز بیرونی است، نگاه استثماری او به ندرت امکان جهش‌های زمانی را در اختیار شخصیت‌های داستان قرار می‌دهد و کانونی‌سازی محدودِ زمانی، محدود به حضور شخصیّت- کانونی‌سازی است که فقط هم‌زمان با وقوع یک رخداد یا دیدن یک صحنه، ادراک او نیز شکل می‌گیرد.

از منظر وجه کانونی‌سازی روان‌شناسی، در بررسی مولّفه‌ی شناختی به این نتیجه رسیدیم که کانونی‌ساز نامحدود از آنِ راوی-کانونی‌ساز بیرونی است که دانش کاملی درباره‌ی جهان داستان و اشخاص آن دارد و کانونی‌ساز محدود این داستان اغلب مرتضی است؛ زیرا او نیز بخشی از جهان بازنموده است و به دلیل محدودیتش در شنیدن اصوات، دانشی محدودتر از دیگر اشخاص داستان دارد.

در بررسی مولّفه‌ی عاطفی دریافتیم که تقابل کانونی‌سازی بیرونی و درونی ، کانونی‌سازی عینی و بی‌طرف را در برابر کانونی‌سازی ذهنی و جانب‌دار قرار می‌دهد. راوی-کانونی‌ساز بیرونی، هنگامی که دنیای داستان را از درون کانونی‌سازی می‌کند،

رخدادها را با احساس و ارزیابی‌های شخصی خویش مورد قضاوت قرار می‌دهد و تصویری سوگرایانه از دنیای داستان و رخدادهای آن ارائه می‌کند که به توصیفی دقیق از فرایندهای ذهنی و احساسات و ادراکات کانونی‌شده می‌انجامد.

از دیگر سو مرتضی شخصیت‌کانونی‌سازی است که توانایی او فقط محدود به داشتن احساس و تصوّری از خود در زمان گذشته و حال است. او قادر به نفوذ در افکار و احساسات شخصیّت‌ها نیست و چون از نعمت شنیدن اصوات نیز بی‌بهره است، فقط به پدیده‌های قابل رؤیت؛ ازجمله اعمال و حرکات ظاهری شخصیّت‌ها و اشیای پیرامونش، دسترسی دارد و هنگامی که اعمال شخصیّت‌ها را گزارش می‌کنند، تصویری محدود و بی‌طرف از کانونی‌شده ارائه می‌کند.

از منظر میزان تداوم کانونی‌سازی در این داستان دریافتیم که در روایت »شب سهراب‌کشان»، درجه‌ی ماندگاری و تداوم کانونی‌سازی در سطوح مختلف ثابت است و فقط از دریچه‌ی نگاه راوی-کانونی‌ساز بیرونی ارائه می‌شود.

یادداشت‌ها

[۱]- برای اطّلاع بیشتر در این‌باره ر. ک :

1 -Bal, Mieke . (1981). "Notes on Narrative Embedding"**.** ***Poetics Today.*** 2.2, 41–59.

2-…… ..... . (1994) . ***Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*** .London: University of Toronto Press. pp: 43- 75.

[۲]- در این اصطلاحات "بافت داستانی" (diegesis) با واژه‌ی "داستان" (story) همسان است.

منابع

۱. با مشکی، سمیرا (۱۳۹۳). «تداخل سطوح روایی» ، ***جستارهای ادبی*** ، سال اول، شماره ۱۸۴، صص ۱-۲۷.

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

۳. حرّی، ابوالفضل (۱۳۸۵). «در مقابل کانونی‌شدگی»، ***کتاب ماه ادبیّات و فلسفه***، شماره ۱۰۳ و ۱۰۴ و ۱۰۵، صص ۳۰-۳۶.

۴. صرفی، محمد رضا (۱۳۸۶). «کانون روایت در مثنوی» ، ***پژوهش‌های ادبی*** ، شماره ۱۶، صص ۱۳۷- ۱۶۰.

۵. نجدی، بیژن (۱۳۹۲). ***یوزپلنگانی که با من دویده‌اند***، چ۱۹ ،تهران: نشر مرکز.

6.Allan Powell, Mark (1990) . ***What is Narrative criticism?***. Minneapolis: Fortress Press.

7.Bal, Mieke (1997) . ***Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*** .London: University of Toronto Press.

8.Chatman, Seymoure (1978) . ***Story and Discourse***. Ithaca and London: Cornell University Press.

9. Genette, Gerard (1980) . ***Narrative Discourse***.Trans: Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.

10.Herman, Luc; Vervaeck, Bart (2005) . ***Handbook Of Narrative Analysis***. Lincoln: University of Nebraska Press.

11.Prince,Gerald (2003) . ***A Dictionary of Narratology.*** Lincoln and London: University of Nebraska Press.

12. Rimmon–Kenan, Shlomith (2002) . ***Narrative Fiction. Contemporaay Poetics*** . London: Routledge.

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