گنجینه زبان و ادبیات فارسی

کانونی‌سازی و وجوه هنری آن در داستان‌های کوتاه هوشنگ گلشیری با تاکید بر نظریه ژرار ژنت

عبدالحسین شهامتی جویباری[۱]، حسام ضیایی[۱*]، حسین علی پاشاپسندی[۱]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد قائمشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائمشهر، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: Ziaee.hesam@gmail.com

چکیده

کانونی‌سازی به‌عنوان یکی از مفاهیم بنیادین روایت‌شناسی، نقشی تعیین‌کننده در چگونگی انتقال معنا، شکل‌گیری زاویهٔ دید و سازمان‌دهی آگاهی در متن داستانی دارد. با وجود اهمیت این مفهوم در نظریه‌های مدرن روایت، بررسی روشمند و منسجم آن در ادبیات داستانی معاصر فارسی، به‌ویژه در آثار هوشنگ گلشیری، کمتر مورد توجه قرار گرفته است. مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر آن است که کانونی‌سازی در داستان‌های کوتاه گلشیری چگونه به آفرینش وجوه هنری روایت، از جمله ابهام، تعلیق، چندصدایی و مشارکت فعال خواننده، می‌انجامد و چه نسبتی میان انواع کانونی‌سازی و لایه‌های معنایی و ایدئولوژیک این داستان‌ها برقرار است. این پژوهش با روش توصیفی–تحلیلی و بر پایهٔ مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده و در آن، داستان‌های کوتاه «چنار»، «ملخ»، «دهلیز» و «شک شب است» بر اساس نظریهٔ کانونی‌سازی ژرار ژنت تحلیل شده‌اند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که گلشیری با به‌کارگیری آگاهانهٔ انواع کانونی‌سازی بیرونی، درونی و متغیر، و با جابه‌جایی هدفمند میان آن‌ها، روایت‌هایی می‌آفریند که از قطعیت معنایی می‌گریزند و حقیقت را به امری سیال و چندوجهی تبدیل می‌کنند. کانونی‌سازی در این داستان‌ها، افزون بر کارکرد ساختاری، بستری برای نقد اجتماعی و ایدئولوژیک، برجسته‌سازی تجربه‌ی زیستهٔ فردی و جمعی، و تقویت نقش فعال خواننده در فرآیند معناپردازی فراهم می‌آورد. این یافته‌ها نشان می‌دهد که کانونی‌سازی یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی روایت در داستان‌های کوتاه هوشنگ گلشیری به‌شمار می‌آید.

کلیدواژگان: *کانونی سازی، داستان کوتاه، گلشیری، روایت شناسی، ژنت.*

شیوه استناددهی: شهامتی جویباری، عبدالحسین.، ضیایی، حسام.، و پاشاپسندی، حسین علی. (۱۴۰۵). کانونی‌سازی و وجوه هنری آن در داستان‌های کوتاه هوشنگ گلشیری با تاکید بر نظریه ژرار ژنت. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۴(۱)، ۱۷-۱.

© ۱۴۰۵ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۲۳ مهر ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۱۱ بهمن ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۱۸ بهمن ۱۴۰۴

تاریخ چاپ اولیه: ۲۴ بهمن ۱۴۰۴

تاریخ چاپ نهایی: ۱۰ فروردین ۱۴۰۵

The Treasury of Persian Language and Literature

Focalization and Its Artistic Dimensions in the Short Stories of Houshang Golshiri with Emphasis on Gérard Genette's Theory

Abdolhossein Shahamatijouibari[1], Hesam Ziaee[1]*, Hosein Ali Pasha pasandi[1]

1. Department of Persian Language and Literature, QaS.C., Islamic Azad University, Ghaemshahr, Iran
*Corresponding Author's Email: Ziaee.hesam@gmail.com

Abstract

Focalization, as one of the fundamental concepts of narratology, plays a decisive role in the transmission of meaning, the formation of point of view, and the organization of consciousness within the narrative text. Despite the significance of this concept in modern narrative theories, its systematic and coherent examination in contemporary Persian fiction—particularly in the works of Houshang Golshiri—has received comparatively limited scholarly attention. The central problem of the present study is to determine how focalization in Golshiri's short stories contributes to the creation of the artistic dimensions of narrative, including ambiguity, suspense, polyphony, and the reader's active participation, and to explore the relationship between different types of focalization and the semantic and ideological layers of these stories. This research has been conducted through a descriptive–analytical method based on library studies. The short stories "Chenar," "Malakh," "Dahliz," and "Shak Shab Ast" have been analyzed in accordance with Gérard Genette's theory of focalization. The findings indicate that Golshiri, through the conscious employment of external, internal, and variable focalization and through deliberate shifts among them, constructs narratives that evade semantic certainty and transform truth into a fluid and multifaceted phenomenon. In these stories, focalization functions not only as a structural device but also as a framework for social and ideological critique, for foregrounding lived individual and collective experience, and for reinforcing the active role of the reader in the process of meaning production. These findings demonstrate that focalization constitutes one of the most significant aesthetic components of narrative in the short stories of Houshang Golshiri.

Keywords: *focalization, short story, Golshiri, narratology, Genette.*

How to cite: Shahamatijouibari, A., Ziaee, H., & Pasha Pasandi, H. A. (2026). Focalization and Its Artistic Dimensions in the Short Stories of Houshang Golshiri with Emphasis on Gérard Genette's Theory. *The Treasury of Persian Language and Literature*, *4*(1), 1-17.

© 2026 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 15 October 2025
Revise Date: 31 January 2026
Accept Date: 07 February 2026
Initial Publish: 13 February 2026
Final Publish: 30 March 2026

مقدمه

در سدهٔ اخیر، نظریه‌های ادبی نوین نقش بسزایی در گسترش شیوه‌های تحلیل متون ادبی، به‌ویژه متون روایی، ایفا کرده‌اند. یکی از مهم‌ترین این جریان‌ها، مکتب ساختارگرایی[1] است که به‌نوعی میراث‌دار مطالعات صورتگرایان[2] روسی به‌شمار می‌آید. فعالیت صورتگرایان روس با روی کار آمدن حکومت ایدئولوژیک کمونیسم متوقف شد، اما مهاجرت نظریه‌پردازانی چون رومن یاکوبسون[3] به پراگ و تلفیق آرای او با دیدگاه‌های زبان‌شناس برجستهٔ سوئیسی، فردینان دو سوسور[4]، موجب شکل‌گیری و تداوم ساختارگرایی در قالبی نو شد (1).

بر اساس دیدگاه یاکوبسون و دیگر نظریه‌پردازان این حوزه، ساختارگرایی به معنای مطالعهٔ دقیق یک اثر ادبی، کشف چارچوب کلی حاکم بر آن، شناسایی واحدهای سازنده و تبیین روابط متقابل آن‌ها در کلیت اثر است؛ رویکردی که هدف آن آشکار ساختن دلالت‌های معنایی نهفته در ساختار متن است (2). در امتداد این نگرش، روایت‌شناسی[5] به‌عنوان شاخه‌ای از مطالعات ساختارگرایانه، به بررسی ساختار روایت و کارکرد عناصر آن در تولید معنا می‌پردازد. این اصطلاح نخستین‌بار توسط تزوتان تودوروف[6] در سال ۱۹۶۹ میلادی مطرح شد و هدف آن دستیابی به ساختارهای همگانی روایت یا نوعی دستور زبان روایت از طریق تحلیل روایت‌های گوناگون است (3).

در میان روایت‌شناسان ساختارگرا، ژرار ژنت[7] جایگاهی ویژه و تعیین‌کننده دارد. نظام مفهومی او در بررسی عناصر بنیادین روایت، به‌ویژه در حوزهٔ «وجه روایت[8]»، تأثیر عمیقی بر مطالعات روایت‌شناختی گذاشته است. مفاهیمی که ژنت در آثاری چون مجازها[9] و گفتمان روایت[10] مطرح می‌کند، امروزه به اصطلاحات رایج این حوزه تبدیل شده‌اند. یکی از بنیادی‌ترین نظریه‌های او، نظریهٔ «کانونی‌سازی[11]» است؛ مفهومی که چنان اهمیتی یافته است که مانفرد یان[12] آن را، در کنار روایتگری، یکی از دو حوزهٔ اصلی روایت‌شناسی می‌داند (4).

کانونی‌سازی پیش از ژنت عمدتاً ذیل عنوان «زاویهٔ دید» بررسی می‌شد، اما این بررسی‌ها از دقت و شمول نظریهٔ ژنت برخوردار نبودند. ژنت با تفکیک میان «چه کسی می‌بیند؟» و «چه کسی روایت می‌کند؟» نشان می‌دهد که بسیاری از نظریه‌های پیشین، وجه روایت و صدای روایت را با یکدیگر خلط کرده‌اند (5). از همین‌رو، او مفهوم کانونی‌سازی را به‌جای اصطلاحات حسی‌تر و محدودتری چون زاویهٔ دید به کار می‌گیرد تا ابعاد شناختی، عاطفی و عقیدتی ادراک روایت نیز در تحلیل متن لحاظ شود (2, 6).

ژنت با نقد رویکردهای پیشین، از جمله تقسیم‌بندی‌های وارن و بروکس[13]، بلین[14]، پویلون[15] و تودوروف، سه گونهٔ اصلی کانونی‌سازی ـ فقدان کانونی‌سازی (صفر درجه)، کانونی‌سازی درونی و کانونی‌سازی بیرونی ـ را مطرح می‌کند و برای کانونی‌سازی درونی نیز زیرگونه‌هایی چون ثابت، متغیر و چندگانه قائل می‌شود (5). این تقسیم‌بندی امکان تحلیل دقیق‌تری از چگونگی بازنمایی جهان داستان و میزان دسترسی خواننده به آگاهی شخصیت‌ها فراهم می‌آورد.

با این‌همه، یکی از نکاتی که در نظریهٔ ژنت کمتر مورد توجه قرار گرفته، پیوند کانونی‌سازی با لایه‌های زیبایی‌شناختی متن است. در

[1] Structuralism
[2] Formalism
[3] Roman Jakobson
[4] Ferdinand de Saussure
[5] Narratology
[6] Tzvetan Todorov
[7] Gerard Gennte
[8] narrative mood
[9] Figures
[10] Discours du récit
[11] Focalization
[12] Manfred jahn
[13] Brooks
[14] Georges Blin
[15] Jean Pouillon

این زمینه، مایکل تولان[1] با طرح مفهوم «جهت‌گیری[2]» و تأکید بر ابعاد ادراکی[3]، روان‌شناختی[4] و ایدئولوژیک[5] روایت، افق تازه‌ای در تکمیل نظریهٔ ژنت می‌گشاید (7). توجه به این جهت‌گیری‌ها می‌تواند در تحلیل شخصیت‌پردازی، درون‌مایه و چندصدایی متون داستانی نقشی اساسی ایفا کند و پیوند میان ساختار روایی و وجوه هنری اثر را آشکارتر سازد.

داستان کوتاه معاصر فارسی، به‌ویژه آثار هوشنگ گلشیری، بستری مناسب برای چنین رویکردی فراهم می‌آورد. گلشیری با آگاهی عمیق از تکنیک‌های روایی مدرن و بهره‌گیری خلاقانه از شیوه‌های متنوع کانونی‌سازی، آثاری پدید آورده است که نه‌تنها از حیث ساختار روایی، بلکه از منظر زیبایی‌شناختی نیز شایستهٔ بررسی دقیق‌اند. ازاین‌رو، پژوهش حاضر می‌کوشد با تکیه بر نظریهٔ کانونی‌سازی ژرار ژنت و با تمرکز بر داستان‌های کوتاه هوشنگ گلشیری، نقش این عنصر روایی را در شکل‌گیری وجوه هنری و معنایی متن تحلیل کند و نشان دهد که چگونه کانونی‌سازی می‌تواند پلی میان ساختار روایت و تجربه زیبایی‌شناسانهٔ خواننده ایجاد کند.

روش تحقیق

روش تحقیق در پژوهش حاضر توصیفی ـ تحلیلی است و بر پایهٔ مطالعات کتابخانه‌ای انجام می‌شود. در این روش، ابتدا مبانی نظری مرتبط با ساختارگرایی و روایت‌شناسی، به‌ویژه نظریهٔ کانونی‌سازی ژرار ژنت، بررسی و تبیین می‌شود و سپس بر اساس این چارچوب نظری، متون داستانی منتخب تحلیل می‌گردند. تمرکز پژوهش بر توصیف شیوه‌های کانونی‌سازی و تحلیل کارکرد آن‌ها در شکل‌گیری معنا و وجوه هنری روایت است، بی‌آنکه به داوری ارزشی پرداخته شود. جامعهٔ آماری پژوهش حاضر شامل چهار داستان کوتاه از هوشنگ گلشیری است که عبارت‌اند از: چنار، ملخ، دهلیز و شک شب است. انتخاب این آثار به شیوهٔ هدفمند صورت گرفته است؛ زیرا این داستان‌ها از نظر تنوع در شیوه‌های روایت و کانونی‌سازی، ظرفیت مناسبی برای تحلیل بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت دارند. حجم نمونه محدود و مشخص است و با توجه به ماهیت کیفی پژوهش، امکان بررسی عمیق و دقیق متون را فراهم می‌سازد.

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های متعددی در حوزهٔ روایت‌شناسی و به‌ویژه کانونی‌سازی در منابع نظری نقد ادبی انجام شده است که آثار ژرار ژنت، مانفرد یان، والاس مارتین، رامان سلدن و چارلز برسلر از مهم‌ترین آن‌ها به‌شمار می‌آیند. بااین‌حال، در ادبیات داستانی فارسی، تحقیقات مرتبط با کانونی‌سازی بسیار محدود است و اغلب یا به متون کلاسیک پرداخته‌اند یا در تحلیل متون معاصر، به ذکر انواع کانونی‌سازی بسنده کرده‌اند (3، 7-10). برخی پژوهش‌ها، مانند پایان‌نامهٔ جعفری (۱۳۹۸) درباره شاهنامه و نیز مقالهٔ نکوئی و همکاران (۱۳۹۸) درباره رمان بامداد خمار، کوشیده‌اند کانونی‌سازی را در پیوند با درون‌مایه یا عناصر زیبایی‌شناختی بررسی کنند، اما این رویکرد همچنان محدود و نادر است. از سوی دیگر، نقدهای روش‌شناختی نشان می‌دهد که بخش قابل‌توجهی از پژوهش‌های فارسی در زمینهٔ روایت‌شناسی دچار سهل‌انگاری نظری و تقلیل‌گرایی در کاربرد مفاهیم بوده‌اند.

با وجود اشاره‌های پراکنده به زاویهٔ دید و کانونی‌سازی در تحلیل برخی داستان‌های کوتاه فارسی (پاینده، ۱۳۹۴)، تاکنون پژوهشی مستقل و متمرکز که به بررسی وجوه هنری کانونی‌سازی در آثار داستانی هوشنگ گلشیری بپردازد، انجام نشده است. نوآوری پژوهش حاضر در آن است که با تکیه‌ای منسجم بر نظریهٔ کانونی‌سازی ژرار ژنت و با پرهیز از رویکرد صرفاً طبقه‌بندی‌کننده،

[1] Michael Toolan
[2] facet
[3] Perceptual
[4] Psychological
[5] Ideological

داستان‌های کوتاه چنار، ملخ، دهلیز و شک شب است را از منظر نقش کانونی‌سازی در شکل‌گیری زیبایی‌شناسی روایت، چندصدایی و تعمیق معنا تحلیل می‌کند. این پژوهش می‌کوشد خلأ موجود در مطالعات پیشین را پر کند و نشان دهد که کانونی‌سازی در آثار گلشیری نه‌فقط یک شگرد روایی، بلکه عنصری بنیادین در آفرینش هنری و ساختار معنایی داستان است (7, 11).

مبانی نظری کانونی‌سازی

کانونی‌سازی به انتخاب دریچه‌ای ادراکی اطلاق می‌شود که از خلال آن، اشخاص، کنش‌ها و وقایع داستانی مشاهده و معناپردازی می‌شوند و مشخص می‌کند جهان داستان از چه منظری دیده و فهمیده می‌شود. در روایت‌های کانونی‌شده، خواننده واقعیت داستان را نه به‌صورت عینی و مطلق، بلکه متناسب با ادراک، تجربه و آگاهی شخصیت یا عامل کانونی دریافت می‌کند (7).

اصطلاح کانونی‌سازی با تمایز میان دو پرسش بنیادین «چه کسی روایت می‌کند؟» و «چه کسی می‌بیند؟» توسط میکی بال و ژرار ژنت صورت‌بندی شد؛ تمایزی که ریشه‌های آن پیش‌تر در نظریه بروکس و وارن درباره کانون روایت دیده می‌شود. ژنت با جایگزینی مفهوم کانونی‌سازی به‌جای زاویه دید، امکان تحلیل روایت را از انحصار صدای راوی خارج کرده و شخصیت‌ها را نیز به‌عنوان دارندگان ادراک و بینش مستقل وارد فرایند تحلیل می‌کند (7).

بر اساس نظریه ژنت، کانونی‌سازی به سه نوع اصلی تقسیم می‌شود: کانونی‌سازی بیرونی، کانونی‌سازی درونی و کانونی‌سازی صفر. در کانونی‌سازی بیرونی، روایت به توصیف کنش‌ها، گفتار و نمودهای ظاهری شخصیت‌ها محدود است و به ذهن و عواطف آنان راه نمی‌یابد؛ در حالی که در کانونی‌سازی درونی، روایت از صافی ذهن و آگاهی شخصیت یا شخصیت‌هایی خاص عبور می‌کند و جهان داستان در چارچوب محدود ادراک آنان بازنمایی می‌شود. کانونی‌سازی صفر نیز معادل روایت دانای کل است که در آن هیچ محدودیت ادراکی وجود ندارد (7).

کانونی‌سازی درونی خود به سه زیرگونه ثابت، متغیر و چندگانه تقسیم می‌شود. در نوع ثابت، یک شخصیت واحد مسئول کانونی‌سازی است؛ در نوع متغیر، کانون دید میان چند شخصیت جابه‌جا می‌شود؛ و در نوع چندگانه، یک رویداد واحد از منظر چند شخصیت مختلف بازنمایی می‌گردد. این تنوع، امکان شکل‌گیری روایت‌های تک‌صدایی و چندصدایی را فراهم می‌آورد و به گسترش امکانات معنایی متن می‌انجامد.

از منظر ژنت، جایگاه راوی نسبت به کانونی‌سازی اهمیت بنیادین دارد. راوی می‌تواند درون‌داستانی یا برون‌داستانی باشد و روایت در قالب اول‌شخص، دوم‌شخص یا سوم‌شخص تحقق یابد. روایت اول‌شخص، با وجود محدودیت میدان دید، به‌سبب نزدیکی عاطفی، ظرفیت همدلی بیشتری ایجاد می‌کند؛ در حالی که روایت سوم‌شخص، اگرچه گستره ادراکی وسیع‌تری دارد، معمولاً فاصله‌گذاری بیشتری میان متن و خواننده ایجاد می‌کند (12).

در تحلیل کانونی‌سازی، افزون بر نوع روایت، جنبه‌های ادراکی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک نیز اهمیت دارند. جنبه ادراکی به محدودیت‌های زمانی و مکانی ادراک مربوط می‌شود ، جنبه روان‌شناختی به میزان آگاهی و درگیری عاطفی کانونی‌ساز با جهان داستان می‌پردازد، و جنبه ایدئولوژیک نشان می‌دهد که هر شیوه کانونی‌سازی حامل نوعی جهان‌بینی و جهت‌گیری ارزشی است (9).

در نهایت، نظریه کانونی‌سازی ژنت با پیوند خوردن به مباحث زمان روایت، دیرش و بسامد، امکان تحلیل دقیق‌تری از گفتمان روایت و سازوکارهای قدرت، ذهنیت و چندصدایی در متن داستانی فراهم می‌آورد و نشان می‌دهد که کانون روایت، حاصل تعامل میان راوی ـ کانونی‌گر و کانونی‌شده است (9).

تحلیل داده ها

تحلیل کانونی‌سازی در داستان کوتاه «چنار»

داستان کوتاه «چنار» از هوشنگ گلشیری نمونه‌ای شاخص از روایت مدرن فارسی است که در آن معنا نه از طریق کنش قهرمانانه یا گره‌گشایی کلاسیک، بلکه از خلال شیوه‌ی روایت، زاویه‌ی دید و نحوه‌ی ادراک جمعی شکل می‌گیرد. رویداد اصلی داستان ـ بالا رفتن مردی از چنار ـ به‌خودی‌خود مبهم باقی می‌ماند و این ابهام، محصول نوع خاصی از کانونی‌سازی است که در آن، دیدن بر گفتن غلبه دارد.

بر اساس نظریه‌ی ژرار ژنت، کانونی‌سازی پاسخ به این پرسش است که «چه کسی می‌بیند؟» و نه «چه کسی روایت می‌کند» (5). در «چنار»، راوی سوم‌شخص است، اما کانونی‌سازی به‌شکل سیال میان جمعیت و در مقطعی محدود به یک شاهد عینی تغییر می‌کند؛ امری که به خواننده اجازه‌ی دسترسی به حقیقت نهایی را نمی‌دهد. راوی داستان «چنار» سوم‌شخص است، اما نه دانای کل نامحدود. راوی از ارائه‌ی اطلاعات درونی شخصیت اصلی (مرد بالای چنار) خودداری می‌کند و تنها آنچه را که قابل رؤیت یا شنیداری است گزارش می‌دهد. بنابراین، روایت در بخش عمده‌ای از داستان مبتنی بر کانونی‌سازی بیرونی است.

نمونه‌ی روشن این وضعیت در آغاز داستان دیده می‌شود (13):

«نزدیکی‌های غروب بود که مردی از یکی از چنارهای خیابان بالا می‌رفت...» (گلشیری، ۱۳۸۰، ص۳۵)

در اینجا، هیچ‌گونه اشاره‌ای به انگیزه، احساس یا نیت مرد وجود ندارد. راوی صرفاً کنش بیرونی را ثبت می‌کند. مطابق تقسیم‌بندی تولان، در کانونی‌سازی بیرونی فقط پدیده‌های قابل مشاهده گزارش می‌شوند و ذهن شخصیت به خواننده راه نمی‌یابد (10). در سراسر داستان، پرسش محوری «چرا مرد از چنار بالا رفته است؟» بی‌پاسخ می‌ماند. این تعلیق، نتیجه‌ی مستقیم کانونی‌سازی بیرونی است. حتی زمانی که شخصیت‌ها درباره‌ی انگیزه‌ی مرد اظهار نظر می‌کنند، این گفته‌ها گمانه‌زنی‌اند:

«شاید دیوونه‌س!» (گلشیری، ۱۳۸۰، ص۳۵)

«شاید می‌خواد خودکشی بکنه!» (گلشیری، ۱۳۸۰، ص۳۷)

هیچ‌یک از این صداها به‌عنوان صدای مرجع تثبیت نمی‌شود. راوی نیز از داوری پرهیز می‌کند. به این ترتیب، کانونی‌سازی بیرونی موجب می‌شود که مرد بالای چنار به یک «نشانه‌ی تهی» تبدیل شود؛ هر گروه اجتماعی معنای دلخواه خود را بر او فرافکنی می‌کند.

یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی داستان «چنار»، کانونی‌سازی جمعی است. اگرچه راوی واحد است، اما دیدن از طریق چشم‌های پراکنده‌ی جمعیت انجام می‌شود: زن جوان، مرد شکم‌گنده، پاسبان، افسر، گدا، روزنامه‌فروش.

برای مثال:

«مردم که به مغازه‌ها نگاه می‌کردند برگشتند و بالا رفتن مرد را تماشا کردند.» (گلشیری، ۱۳۸۰، ص۳۶)

در اینجا، نگاه فردی جای خود را به نگاه توده می‌دهد. کانونی‌سازی نه در اختیار یک شخصیت مرکزی، بلکه در اختیار جمعیتی بی‌نام و نشان است. این نوع کانونی‌سازی، مسئولیت اخلاقی را از فرد سلب می‌کند و آن را در توده حل می‌سازد.

در بخشی از داستان، ناگهان کانونی‌سازی تغییر می‌کند و راوی به‌صورت محدود به یک اول‌شخص شاهد نزدیک می‌شود:

«فکری توی کله‌ام زنگ زد؛ سرم را بالا کردم و داد زدم»(گلشیری، ۱۳۸۰، ص۳۷)

از این لحظه به بعد، روایت به‌طور موقت از دریچه‌ی ذهن این «منِ ناظر» عبور می‌کند. با این حال، این شخصیت نیز به ذهن مرد بالای چنار دسترسی ندارد. حتی تصویر مرگ مرد که در ذهن او شکل می‌گیرد، خیالی و فرضی است:

«عکس مردی که روی صفحه سیاه خیابان پهن شده بود... پیش رویم نقش می‌بست.» (گلشیری، ۱۳۸۰، ص۳۸)

این تصویرسازی، حاصل اضطراب و تخیل شاهد است، نه واقعیت داستانی.

نکته‌ی مهم در تحلیل کانونی‌سازی «چنار» این است که شخصیت اصلی هرگز کانونی‌گر نمی‌شود. مرد بالای چنار هیچ‌گاه فرصت نمی‌یابد که ببیند، بیندیشد یا سخن بگوید؛ جز یک جمله‌ی کوتاه: «من که پول نمی‌خوام... صدقه نمی‌خوام.» (گلشیری، ۱۳۸۰، ص۴۰)

حتی این جمله نیز چیزی از درون او آشکار نمی‌کند. به تعبیر ژنت، در این داستان فاصله‌ی میان «راوی» و «کانونی‌گر» حداکثر است و ذهن شخصیت اصلی کاملاً مسدود باقی می‌ماند (5).

پایان داستان، با بریدن چنار، نشان می‌دهد که جامعه به‌جای فهم مسئله، صورت مسئله را حذف می‌کند:

«فردا صبح چند سپور شهرداری چنار کهن‌سال خیابان چهارباغ را می‌بریدند.» (گلشیری، ۱۳۸۰، ص۴۰)

این کنش نیز در چارچوب کانونی‌سازی بیرونی گزارش می‌شود؛ بدون واکنش عاطفی یا داوری صریح. حذف درخت، حذف مسئله و حذف فرد، همگی در سکوت رخ می‌دهد.

داستان «چنار» نمونه‌ای برجسته از روایت با راوی سوم‌شخص و کانونی‌سازی بیرونی غالب است. گلشیری با حذف آگاهی درونی شخصیت مرکزی، خواننده را در موقعیت تماشاگر قرار می‌دهد؛ همان‌گونه که مردم خیابان تماشاگرند. این شیوه‌ی کانونی‌سازی، نه‌تنها تعلیق روایی می‌آفریند، بلکه نقدی عمیق بر بی‌تفاوتی جمعی، نظارت پلیسی و مصرف‌گرایی تماشاگرانه ارائه می‌دهد. در «چنار»، مسئله دیده می‌شود، اما فهمیده نمی‌شود؛ و این دقیقاً حاصل انتخاب آگاهانه‌ی نوع کانونی‌سازی است.

تحلیل کانونی‌سازی در داستان کوتاه «ملخ»

داستان کوتاه «ملخ» یکی از نمونه‌های برجسته‌ی روایت‌های سفرمحور در آثار هوشنگ گلشیری است که در آن حرکت در فضا، هم‌زمان با حرکت در لایه‌های اجتماعی و ایدئولوژیک رخ می‌دهد. روایتِ مسیرِ پیاده‌روی در دل بیابان و کوهستان، بستری برای مواجهه‌ی دو جهان متفاوت ـ شهرنشینان «تاجیک» و کوچ‌نشینان «ترک» ـ فراهم می‌آورد. آنچه این مواجهه را معنادار می‌سازد، نه صرفاً رویدادها، بلکه نحوه‌ی دیدن و ادراک جهان روایت‌شده است؛ امری که در چارچوب نظریه‌ی کانونی‌سازی قابل تحلیل است.

بر اساس دیدگاه ژرار ژنت، کانونی‌سازی به این پرسش پاسخ می‌دهد که «چه کسی می‌بیند؟» و این دیدن چگونه و با چه محدودیت‌هایی صورت می‌گیرد (5). در «ملخ»، راوی اول‌شخص است، اما کانونی‌سازی همواره ثابت و یک‌دست باقی نمی‌ماند و در مواردی از مشاهده‌ی فردی به ادراک جمعی یا توصیف شبه‌بیرونی میل می‌کند.

راوی داستان «ملخ» یک اول‌شخص مشارکت‌کننده است که در سفر حضور فعال دارد و وقایع از منظر او روایت می‌شود:

«ساعت هفت صبح بود که راه افتادیم.» (گلشیری، ۱۳۸۰، ص۴۷)

این «منِ» روایی، هم راوی است و هم کانونی‌گر؛ یعنی آنچه خواننده می‌بیند، محصول ادراک حسی و ذهنی اوست. مطابق با تقسیم‌بندی ژنت، این وضعیت نمونه‌ی بارز کانونی‌سازی درونی ثابت است، زیرا روایت به آگاهی یک شخصیت محدود می‌ماند (5).

با این حال، این کانونی‌سازی درونی، نه به قصد خودکاوی روان‌شناختی، بلکه عمدتاً برای ثبت تجربه‌ی دیداری و حسی به‌کار می‌رود. راوی بیشتر «می‌بیند» تا «تحلیل کند».

در «ملخ»، جنبه‌ی ادراکی کانونی‌سازی نقش غالب دارد. توصیف فضا، بدن‌ها، چهره‌ها و حرکت‌ها، از خلال نگاه راوی صورت می‌گیرد:

«آن‌یکی، جوان و بلندقد با چهره‌ای که مثل صخره سخت و گوشه‌دار بود.» (گلشیری، ۱۳۸۰، ص۴۷)

این تصویرسازی‌ها نشان می‌دهد که ادراک راوی مبتنی بر نشانه‌های بصری و حسی است. مطابق نظر تولان، در چنین مواردی اطلاعات کانونی‌شده هم‌زمان دو چیز را منتقل می‌کند: هم آنچه دیده می‌شود و هم ویژگی‌های مشاهده‌گر (9, 10).

راوی از همان ابتدا با دقتی وسواس‌گونه بدن برادر کوچک‌تر را می‌پاید و حتی اضطراب پنهان خود را در قالب حدس و گمان بیان می‌کند:

«آدم مورمورش می‌شد و می‌رفت توی نخ اینکه ساعتش را بگذارد توی جیبش»(گلشیری، ۱۳۸۰، ص۴۷)

این اضطراب، نه از واقعیت عینی، بلکه از ذهن کانونی‌گر نشئت می‌گیرد.

یکی از کارکردهای اصلی کانونی‌سازی در «ملخ»، برجسته‌سازی فاصله‌ی فرهنگی میان «ما» و «آن‌ها»ست. ترک‌ها از خلال نگاه راوی دیده می‌شوند؛ نگاهی که آمیخته‌ای از کنجکاوی، تحسین، ترس و پیش‌داوری است.

برای مثال:

«زندگیِ ترک دسته خره... ترک که آدم نیس: همه‌ش راه برو، همه‌ش جون بکن.» (گلشیری، ۱۳۸۰، ص۴۷)

اگرچه این جمله از زبان علی‌جون بیان می‌شود، اما انتخاب و برجسته‌سازی آن در روایت، نشان‌دهنده‌ی توجه خاص کانونی‌گر به تعریف ترک‌ها از خودشان است. در مقابل، راوی و همراهانش همواره خود را در موقعیت آزمون‌شونده می‌بینند: آیا می‌توانند «تاب بیاورند»؟ آیا «نازک‌نارنجی»اند؟

در بسیاری از موقعیت‌ها، راوی به نادانی خود اذعان می‌کند. او به ذهن ترک‌ها دسترسی ندارد و ناچار است از نشانه‌های بیرونی نتیجه‌گیری کند. این محدودیت، همان چیزی است که ژنت آن را ویژگی کانونی‌سازی درونی می‌داند: آگاهی ناقص و جزئی (5).

نمونه‌ی روشن این نادانی در ماجرای ساعت دیده می‌شود:

«آن‌وقت متوجه شدم که ساعتش از همان وقتی‌که راه افتادیم روی مچ دستش نبود.» (گلشیری، ۱۳۸۰، ص۵۰)

راوی نه شاهد دزدیده‌شدن ساعت است و نه مطمئن از عامل آن. شک، به‌جای قطعیت می‌نشیند و روایت در تعلیق اخلاقی باقی می‌ماند.

در بخش‌هایی از داستان، کانونی‌سازی از ذهن فردی فراتر می‌رود و به نوعی ادراک جمعی نزدیک می‌شود؛ به‌ویژه در توصیف راه، تپه‌ها و بیابان:

«راه میان تپه‌ها و بوته‌ها گم می‌شد.» (گلشیری، ۱۳۸۰، ص۴۹)

«خورشید درست وسط آسمان بود.» (گلشیری، ۱۳۸۰، ص۵۲)

در این لحظات، روایت حالتی عینی‌تر می‌یابد و به کانونی‌سازی بیرونی نزدیک می‌شود. این تغییر موقتی، به خواننده اجازه می‌دهد تا فضای تهی و فرساینده‌ی جغرافیا را مستقل از ذهن شخصیت تجربه کند (9, 10).

عنصر «ملخ» در داستان، هم یک شیء عینی و هم یک نشانه‌ی نمادین است. نخست به‌صورت جزئی و شخصی وارد روایت می‌شود:

«من میان سنگ‌ها یک ملخ پیدا کردم قد یک انگشت شست.» (گلشیری، ۱۳۸۰، ص۵۲)

در این‌جا، کانونی‌سازی کاملاً درونی و حسی است؛ راوی حتی «سنگینی آن را توی جیبم حس می‌کرد». اما در پایان داستان، ملخ به کانون‌شونده‌ای جمعی و اجتماعی تبدیل می‌شود:

«ملخ همه چمنا رو خورده، ترک از اینجا رفته.» (گلشیری، ۱۳۸۰، ص۵۵)

در این نقطه، کانونی‌سازی از تجربه‌ی فردی به درک ساختاری از فقر، کوچ اجباری و ویرانی زیست‌بوم گسترش می‌یابد.

پایان داستان، با اوج‌گیری جنبه‌ی ایدئولوژیک کانونی‌سازی همراه است. راوی در واپسین سطرها، به نوعی خودآگاهی انتقادی می‌رسد:

«من خجالت کشیدم، از خودمان و از آن زمینی که ملخ چمن‌هاش را پاک خورده بود.» (گلشیری، ۱۳۸۰، ص۵۵)

این شرم، حاصل تغییر زاویه‌ی دید است: راوی دیگر فقط ناظر نیست، بلکه خود را در مناسبات نابرابر اجتماعی سهیم می‌بیند. به تعبیر تولان، این‌جا کانونی‌سازی به سطح گفتمانی ارتقا می‌یابد و روایت حامل موضع ایدئولوژیک می‌شود (9, 10).

داستان «ملخ» با بهره‌گیری از راوی اول‌شخص و کانونی‌سازی درونی غالب، تجربه‌ی سفر را به بستری برای بازنمایی شکاف‌های فرهنگی، اقتصادی و زیست‌محیطی تبدیل می‌کند. محدودیت آگاهی راوی، تعلیق اخلاقی و عدم قطعیت را در روایت حفظ می‌کند و در نهایت، عنصر «ملخ» به‌عنوان کانون‌شونده‌ای نمادین، معنای اجتماعی داستان را تثبیت می‌سازد. گلشیری با این شیوه‌ی کانونی‌سازی، خواننده را وادار می‌کند نه‌فقط ببیند، بلکه در نسبت خود با آنچه دیده می‌شود تأمل کند.

تحلیل کانونی‌سازی در داستان کوتاه «دهلیز»

داستان کوتاه «دهلیز» از جمله روایت‌های شاخص هوشنگ گلشیری است که با تمرکز بر تجربه‌ی فروبستگی، سکوت و فرسایش روانی فرد در دل ساختارهای اجتماعی و قدرت، جهان داستانی خاصی می‌آفریند. روایت با یک فاجعه‌ی خانوادگی آغاز می‌شود، اما به‌تدریج از سطح رویداد بیرونی فاصله می‌گیرد و به درون ذهن شخصیت اصلی، «یدالله»، نفوذ می‌کند. این حرکت تدریجی از بیرون به درون، از خلال کانونی‌سازی درونی و با غلبه‌ی وجه روان‌شناختی آن صورت می‌گیرد.

در چارچوب نظری ژنت، کانونی‌سازی ابزار تحلیل رابطه‌ی میان راوی و آگاهی‌ای است که روایت از طریق آن سامان می‌یابد (5). «دهلیز» نمونه‌ای برجسته از روایتی است که اگرچه با راوی سوم‌شخص آغاز می‌شود، اما به‌تدریج به شکلی عمیق در آگاهی شخصیت کانونی فرومی‌رود و جهان بیرونی را از منظر تجربه‌ی ذهنی او بازمی‌سازد.

راوی «دهلیز» سوم‌شخص است، اما دانای کل مطلق به‌شمار نمی‌آید. او نه بر همه‌ی شخصیت‌ها، بلکه عمدتاً بر ذهن و تجربه‌ی یدالله تمرکز دارد. در آغاز داستان، روایت حالتی نسبتاً بیرونی و گزارشی دارد:

«فاجعه از وقتی شروع شد که مادر بچه‌ها از حمام برگشت...»(گلشیری، ۱۳۸۰، ص۴۱)

در این بخش، راوی وقایع را آن‌گونه که «همسایه‌ها دیدند و شنیدند» گزارش می‌کند. اما به‌تدریج، روایت از سطح مشاهده‌ی جمعی فاصله می‌گیرد و وارد ذهن یدالله می‌شود؛ جایی که کانونی‌سازی درونی فعال می‌گردد. مطابق تقسیم‌بندی ژنت، این جابه‌جایی نشان‌دهنده‌ی کانونی‌سازی درونی متغیر است؛ زیرا راوی تمرکز خود را از مشاهده‌ی بیرونی به آگاهی یک شخصیت منتقل می‌کند(Genette, 1980) .

یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های کانونی‌سازی در «دهلیز»، تمرکز بر سکوت است. یدالله شخصیتی است که «حرف نمی‌زند» و این بی‌زبانی، نه فقدان معنا، بلکه انباشت فشار روانی را نشان می‌دهد:

«هیچ حرف نزد، توی کارخانه هم حرفی نزده بود، یعنی از خیلی وقت پیش بود که حرفی نمی‌زد...» (گلشیری، ۱۳۸۰، ص۴۲)

در این‌جا، کانونی‌سازی روان‌شناختی نه از طریق گفتار درونی صریح، بلکه از راه تصویرسازی حسی و استعاری شکل می‌گیرد. ذهن شخصیت به‌صورت مستقیم گزارش نمی‌شود، بلکه تجربه‌ی او در قالب فضا و صدا عینیت می‌یابد؛ امری که تولان آن را هم‌پوشانی وجه روان‌شناختی و ادراکی کانونی‌سازی می‌داند (10).

مهم‌ترین نمود کانونی‌سازی درونی در داستان، تصویر «دهلیز» است:

«و حالا مرد توی یک دهلیز دراز و بی‌انتها بود...»(گلشیری، ۱۳۸۰، ص۴۲)

دهلیز، نه یک فضای واقعی، بلکه بازنمایی ذهنی وضعیت روانی یدالله است. صداهای کارخانه، بوی نان، پچ‌پچ جروبحث‌ها و

تاریکی، همگی عناصر تجربه‌ی درونی شخصیت‌اند که در قالب یک فضای استعاری سازمان یافته‌اند. در این بخش، راوی به‌طور کامل در آگاهی کانونی‌شده حل می‌شود و جهان بیرونی فقط آن‌گونه دیده می‌شود که یدالله حس می‌کند.

سه دریچه‌ی نورانی در انتهای دهلیز:

«سه دریچه بود که از صافی شیشه‌های معرقش هوای روشن و پاک بیرون...» (گلشیری، ۱۳۸۰، ص۴۳)

نماد امید، رهایی و امکان سکوت‌اند؛ اما این امید همواره در معرض بلعیده‌شدن توسط تاریکی دهلیز است. چنین تصویری نشان می‌دهد که کانونی‌سازی در این داستان به‌طور کامل در خدمت بازنمایی وضعیت روانی شخصیت قرار گرفته است.

در کانونی‌سازی درونی، اطلاعات شخصیت محدود به تجربه‌ی شخصی اوست. یدالله نه توان فهم کامل مناسبات اجتماعی را دارد و نه قدرت تغییر آن‌ها را. این محدودیت شناختی در صحنه‌ی کارخانه به‌وضوح دیده می‌شود:

«او ماند و دستگاه بافندگیش که هنوز جان داشت و خون می‌خواست...» (گلشیری، ۱۳۸۰، ص۴۵)

ماشین بافندگی، همچون موجودی زنده، بر شخصیت مسلط می‌شود و این تصویر نشان‌دهنده‌ی ناتوانی فرد در برابر ساختار صنعتی و قدرت است. مطابق دیدگاه ژنت، چنین محدودیتی یکی از شاخصه‌های کانونی‌سازی درونی است که روایت را از داوری کلان و بیرونی بازمی‌دارد (5).

اگرچه داستان به‌ظاهر بر تجربه‌ی فردی متمرکز است، اما از خلال کانونی‌سازی درونی، لایه‌ای ایدئولوژیک نیز شکل می‌گیرد. دهلیز فقط ذهن یدالله نیست، بلکه استعاره‌ای از وضعیت انسانِ گرفتار در سازوکارهای سرکوب است. اشاره به «شلاق»، «سولدونی»، «دستبند» و «اداره‌های دولتی» جهان گفتمانی قدرت را می‌سازد:

«آدم همه‌چیز را تحمل می‌کنه... اما دیگه نمی‌تونه ببینه یکی که یه عمر با آدم هم‌پیاله بوده...»(گلشیری، ۱۳۸۰، ص۴۴-۴۵)

در این‌جا، روایت نه به‌طور مستقیم، بلکه از خلال تجربه‌ی زیسته‌ی شخصیت، به نقد مناسبات قدرت می‌پردازد. این همان چیزی است که فرکلاف آن را معنای در خدمت قدرت یا مقاومت در برابر آن می‌داند (10).

گفت‌وگوی یدالله با حسن، نقطه‌ای است که کانونی‌سازی موقتاً از سکوت به گفتار منتقل می‌شود. اما حتی در این‌جا نیز روایت همچنان در مدار آگاهی یدالله باقی می‌ماند. حسن به‌عنوان صدای بدیل ظاهر می‌شود، اما روایت، داوری نهایی را به خواننده واگذار می‌کند:

«ما دو تا فقط دو تا عروسک بودیم...» (گلشیری، ۱۳۸۰، ص۴۵)

این چندصدایی محدود، یادآور نظریات باختین درباره‌ی هم‌زیستی صداها بدون داوری قطعی است (2). با این حال، کانونی‌سازی همچنان وفادار به تجربه‌ی یدالله باقی می‌ماند و اجازه نمی‌دهد صدای حسن به مرکز روایت بدل شود.

داستان «دهلیز» با بهره‌گیری از راوی سوم‌شخص و کانونی‌سازی درونی عمیق، تجربه‌ی فروبستگی روانی انسان معاصر را در دل ساختارهای اجتماعی و صنعتی بازنمایی می‌کند. تصویر استعاری دهلیز، صداهای کارخانه و سکوت شخصیت، همگی در خدمت برجسته‌سازی وجه روان‌شناختی کانونی‌سازی‌اند. گلشیری با محدود کردن آگاهی روایت به ذهن شخصیت، خواننده را وادار می‌کند جهان داستان را نه از موضع دانای کل، بلکه از درون تجربه‌ی فرساینده‌ی یک انسانِ گرفتار ببیند.

تحلیل کانونی‌سازی در داستان کوتاه «شک شب»

برای بررسی نمونهٔ داستان می‌توان از از اثار هوشنگ گلشیری بهره ببریم. از این روی داستان شب شک را برگزیده ایم:

عنوان این داستان نیز متناسب با مضمون و محتوای آن انتخاب شده است. ایجاد شک در ذهن مخاطب در بازیابی حوادث مهم ترین رکن این داستان است. داستان «شب شک» روایت یک مجلس خوشگذرانی (تریاک کشیدن) سه شخصیت به نام آقای

فکرت، استجاری و جمالی به همراه آقای صلواتی در منزل اوست. گفتگوهای این سه نفر که راوی داستان نیز در میانهٔ داستان وارد می‌شود، بررسی احتمال خودکشی اقای صلواتی به وسیلهٔ برق، طناب دار و ... است. هر کدام از این سه شخصیت ماجرا را از دیدگاه شخصی خود می‌نگرد. عدم قطعیت ماجرا در آنجاست که خود آنها هم نمی‌دانند صلواتی خودکشی کرده یا خیر! با وجود اینکه خودکشی او از نظر آنها بسیار محتمل است، لیکن بارها او را پس از آن شب در خیابان و موقع خرید و ... دیده‌اند. در پایان داستان نیز خود راوی، با آن سه نفر در این اتفاق محتمل اما مشکوک همراه می‌شود. داستان با رفت و برگشت‌های زمانی به شیوهٔ جریان سیال ذهن به پیش می‌رود و می‌توان یکی از روش‌های دیگر شروع در این داستان را «جریان سیال ذهن» دانست که دربارهٔ آن سخن خواهیم گفت.

داستان شب شک با وجود اینکه سخن از اطمینان و قطعیت گویی شخصیت هاست، بلافاصله این قطعیت می‌شکند و حتی هیچکدام به یاد نمی‌آورند که چه کسی اولین بار حال آقای «صلواتی» را که از نظر آنها شاید خودکشی کرده است، پرسیده است:

« هر سه نفر شک ندارند که:

درست سر ساعت پنج یا پنج و نیم و یا شش و سه دقیقه و دو ثانیه وقتی آقای صلواتی در را باز کرد، از دیدن آن عنق منکسر و ریش نتراشیده و موهای شانه نکرده‌اش، چرت هر سه تاشان پاره شد. اما وقتی یکی گفت:

– چطوری، مرد؟

به همین مختصر اکتفا نکردند و سر گذاشتند توی خانه و یکراست رفتند اتاق دست راستی.

اما پس از آن شب، با همه جروبحث‌ها هیچ‌کدام حاضر نشدند مرد و مردانه بگویند: من بودم که احوال آقای صلواتی را پرسیدم»(گلشیری، ۱۳۹۹: ۶۳).

در این داستان، هم راوی و هم سایر شخصیت‌ها که هرکدام از دیدگاه خود آن را روایت می‌کند، «قابل‌اعتماد» نیستند. ازاین‌روی گفتگویی همراه با کشمکش میان شخصیت‌های داستان بر چگونگی حادثهٔ خودکشی آقای صلواتی شکل می‌گیرد:

«فکرت می‌تواند با مشتش هفت بار روی میز بزند و هفت بار داد بکشد که:

–خیر، حتماً صدا، صدای خرخر گلوی آدم بود که توی طناب خفت افتاده باشد. من حتی صدای افتادن صندلی یا شاید کرسی را ...

و استجاری حاضر است هر هفت بار توی حرفش بدود که به شرافتم قسم صدای دو تا گربه بود که روی پشت بام خره می‌کشیدند، از همان اول شب صداشان می‌آمد حتی وقتی آقای صلواتی توی حیاط داشت باد زغال‌ها را می‌زد دو سه بار صدایش را شنیدم که می‌گفت: «پیشت، صاحب مرده‌ها» و دست آخر که پررویی کردند بادبزن یا یک چیز دیگر را به طرفشان پرت کرد»(گلشیری، ۱۳۹۹: ۶۷).

این اختلاف تا جایی پیش می‌رود که حتی به این گمان می‌افتند که نکند آقای صلواتی همهٔ این افراد را گول زده و آنها را ترسانده است. این فکر (دیدگاه) ذهن راوی (سوم شخص) شکل می‌گیرد و احتمال آن بررسی می‌شود:

«راستی نکند که آقای صلواتی کلک زده باشد؟ اما هر کس جرأت کند این عقیده را در حضور یکی از آنها و یا اگر خیلی پردل باشد روبه روی هر سه نفرشان به زبان بیاورد حتماً ناچار می‌شود پول میز، بلکه تمام ظروف شکسته شده را بپردازد. پس آقای صلواتی در آن نصف شبی طناب از کجاگیر آورده است؟ و چرا برای خودکشی دو و حتی سه وسیله جور کرده بوده است؟»(همان: ۶۹).

در نظر گرفتن این احتمال سایر شخصیت را بر آن می‌دارد تا دوباره ذهنیت خود را مرور کنند و به نتیجه‌ای برسند، لیکن دوباره هر کدام از آنها احتمالی دیگر را بررسی می‌کنند. خود راوی، که در

آن شب حضور نداشته و صرفاً گفتگوی این سه نفر را از دیدگاه خودشان روایت می‌کند، راوی‌ای غیر قابل اعتماد است. او هر بار عقاید این سه نفر را کنار هم می‌گذارد و احتمالات را در نظر می‌گیرد. گفته‌های راوی سوم شخص و دیدگاه او، تمام حرف‌های سه نفر دیگر را دچار تردید می‌کند. در حالی که آن سه نفر از احتمال خودکشی آقای صلواتی سخن می‌گویند، راوی آقای صلواتی را بارها در خیابان می‌بیند:

«و من فکر می‌کنم شاید هنوز آقای صلواتی زنده باشد، برای اینکه از آن شب تا حالا که دارم قضیه آن شب را سرهم‌بندی می‌کنم، درست هفت بار او را دم دکان کله‌پزی اول خیابان حکیم قاآنی دیده‌ام که با وسواس عجیبی به مجسمهٔ کوچک آن فرشته چوبی نگاه می‌کند که هر دو بالش شکسته است. ولی هرگز جرأت نکرده‌ام که دست روی شانه اش بگذارم و بگویم: چطوری، مرد؟ و هر بار چشم‌هایم را مالانده ام که نکند این آدم آقا صلواتی خودمان نباشد. و هر بیست و یک بار که به دوستان تلفن کرده ام که یک جوری قضیه را به‌اشان حالی کنم تا صدای طرف بلند شده است که:

حتماً خودش را توی اون اتاق روبه رو حلق آویز کرده بود.

من چه می‌دونم اما حالا که رفقا اصرار دارند پس حتماً تو آشپزخونه ...

با برق با برق خودشو نفله کرد.

باز دو به شک شده ام»(همان: ۷۰).

داستان «شب شک» به همین شیوه پایان می‌یابد و غرض اصلی داستان‌نویس (گلشیری) نیز همین است، یعنی در نظر گرفتن احتمالات متعدد و به چالش کشیدن واقعیت. یک نکتهٔ مهم را هم در شخصیت‌های این داستان باید در نظر گرفت که همهٔ این شخصیت‌ها که از دیدگاه خودشان آن حادثه را روایت می‌کنند، غیر قابل اعتماد هستند. هیچ کدام از این سه نفر تصویر و روایت درستی از آن شب ندارند و گفته‌های خود را نقض می‌کنند. بسامد زیاد کلمات «شاید»، «نمی‌دانم» و عدم اطمینان در برخی از کنش‌ها به این موضوع (غیر قابل اعتماد) دامن می‌زند. این نکته را در نظر داشته باشیم که این سه نفر به دلیل مصرف تریاک هوش و حواس چندانی نداشته‌اند و از همین روی مخاطبان داستان نیز نمی‌تواند به گفتهٔ آنها اطمینانی داشته باشد.

با توجه به تحلیلی که از داستان شب شک داشتیم کانونی‌سازی در این داستان چندین عامل زیبایی‌شناختی را سبب شده است که می‌توان به صورت خلاصه به این صورت بیان کرد:

۱. عدم قطعیت: عدم قطعیت سبب ابهام در داستان است و خود گلشیری بارها از این روش سخن گفته است. داستان‌های نظیر شب شک از این قبیل است. گفتنی است این داستان‌ها در ردیف داستان‌های قرار می‌گرند که پایانی باز نیز دارند و راه را برای تفسیر بیشتر مخاطب هموار می‌کند.

۲. عدم انفعال مخاطب: مخاطب داستان چنان می‌پسندد که خود بتواند صداهای مختلف را در داستان بشنود و به قضاوت بنشیند. در واقع به جای اینکه راوی در مورد موضوعی قضاوت کند و ذهن مخاطب را منفعل نگه دارد به او این امکان را فراهم می‌سازد که علت و معلول داستان را با ذهن خود بسنجد.

۳. هر کدام از شخصیت‌های داستان اجازهٔ گفتگو می‌یابند از این روی ممکن است که جدال و مباحثه‌هایی میان داوری‌ها صورت بگیرد. از این روی هر شخصیتی وجود روانی و ایدئولوژیک و عاطفی خود را بهتر نشان می‌دهد. چنانکه گفتیم کانونی‌سازی زمینهٔ مناسبی برا شخصیت پردازی است.

۴. کانونی‌سازی اجازهٔ گفتگو می‌دهد. در واقع هر شخصیتی اجازهٔ اظهارنظر دارد و در این میان به گفتگومی نشیند. دربارهٔ اهمیت گفتگو و عناصر زیبایی‌شناختی حاصل از گفتگو سخن بسیار است، از جمله فضاسازی، توجه به لحن، شخصیت پردازی و ...

۵. شخصیت‌پردازی: کانونی‌سازی این امکان را می‌دهد که با فردیت شخصیت‌ها به صورت کاملی آشنا شویم. در واقع با ایجاد

کانونی‌سازی نویسنده از شخصیت‌های داستانی فاصله می‌گیرد و داستان برای مخاطب واقعی‌تر نمایش داده می‌شود. گوییا این شخصیت‌ها هستند که سخن می‌گویند نه اینکه به اصطلاح نویسنده حرف در دهان آنها بگذارد و مطالب نویسنده به ذهن نویسنده تحمیل گردد. از این روی احساس صمیمیت بیشتری با شخصیت‌های داستان اتفاق می‌افتد.

نتیجه‌گیری

بررسی کانونی‌سازی در چهار داستان کوتاه «چنار»، «ملخ»، «دهلیز» و «شک شب است» نشان می‌دهد که هوشنگ گلشیری کانونی‌سازی را نه صرفاً به‌عنوان یک شگرد روایی، بلکه به‌مثابه سازوکاری بنیادین برای تولید معنا، تعلیق و نقد اجتماعی به‌کار می‌گیرد. در «چنار»، غلبه‌ی کانونی‌سازی بیرونی و جمعی، آگاهی خواننده را به سطح مشاهده‌ی صرف تقلیل می‌دهد و با مسدود نگه‌داشتن ذهن شخصیت مرکزی، مسئله‌ی اصلی داستان را به «نشانه‌ای تهی» بدل می‌سازد که هر گروه اجتماعی آن را مطابق پیش‌داوری‌های خود تفسیر می‌کند. در مقابل، «ملخ» با کانونی‌سازی درونی غالب و راوی اول‌شخص، تجربه‌ی سفر را به عرصه‌ای برای آشکار شدن شکاف‌های فرهنگی، طبقاتی و زیست‌محیطی تبدیل می‌کند و از خلال محدودیت آگاهی راوی، تعلیق اخلاقی و خودآگاهی انتقادی را پدید می‌آورد.

در «دهلیز»، کانونی‌سازی درونی عمیق و روان‌شناختی، جهان بیرونی را در آگاهی فرسوده‌ی شخصیت اصلی حل می‌کند و با بهره‌گیری از استعاره‌ی فضایی «دهلیز»، وضعیت انسان گرفتار در ساختارهای قدرت و صنعت را بازنمایی می‌سازد. در «شک شب است» نیز کانونی‌سازی چندگانه، متغیر و مبتنی بر راویان غیرقابل اعتماد، به فروپاشی هرگونه قطعیت روایی می‌انجامد و حقیقت را به امری سیال، مشکوک و گفتگویی بدل می‌کند. در مجموع، نتایج پژوهش نشان می‌دهد که تنوع و جابه‌جایی آگاهانه‌ی انواع کانونی‌سازی در آثار گلشیری، نقش تعیین‌کننده‌ای در ایجاد ابهام، چندصدایی، تعلیق و مشارکت فعال خواننده دارد. بدین‌سان، کانونی‌سازی در این داستان‌ها نه‌تنها ابزار سامان‌دهی روایت، بلکه بستری برای نقد ایدئولوژیک، برجسته‌سازی تجربه‌ی زیسته و آفرینش زیبایی‌شناسی مدرن در داستان کوتاه فارسی است.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

The present study examines the artistic functions of focalization in four short stories by Houshang Golshiri—“Chenar,” “Malakh,” “Dahliz,” and “Shak Shab Ast”—through a structuralist narratological framework grounded in Gérard Genette’s theory. Modern literary theories, particularly structuralism, have significantly expanded the methodological tools available for analyzing narrative discourse. Emerging from the legacy of Russian Formalism and shaped by the linguistic insights of Ferdinand de Saussure and the theoretical migration of Roman Jakobson to Prague, structuralism foregrounded the internal organization of literary texts and the relational system of their components (1). Within this intellectual trajectory, narratology developed as a specialized branch dedicated to uncovering the universal structures governing narrative forms, a project first systematized by Tzvetan Todorov in 1969 (3). Structuralist analysis seeks not merely thematic interpretation but the identification of underlying formal relations and the interaction of narrative units that

generate meaning (2). Among structuralist narratologists, Genette occupies a decisive position, especially in his formulation of narrative mood and focalization, concepts that have become foundational in contemporary narrative studies (4). By distinguishing between the questions “Who speaks?” and “Who sees?”, Genette redefined earlier, less precise discussions of point of view and demonstrated the necessity of separating narrative voice from perceptual perspective (5). This theoretical clarification allows focalization to encompass cognitive, emotional, and ideological dimensions of perception rather than merely optical angle (2, 6). Although Genette’s taxonomy of zero, internal, and external focalization provided a powerful analytical grid (5), subsequent theorists emphasized that focalization also carries aesthetic and ideological implications beyond structural categorization (7). Building upon these theoretical premises, the present research investigates how Golshiri’s deliberate manipulation of focalization produces ambiguity, suspense, polyphony, and readerly participation, thereby transforming focalization into a central aesthetic mechanism rather than a merely technical device.

The methodological design of this research is descriptive–analytical and based on library studies, employing Genette’s theoretical framework to analyze selected textual passages. The corpus consists of four short stories chosen purposively for their diversity in narrative technique and perceptual organization. Previous scholarship in Persian narratology has often confined itself to listing types of focalization or applying the concept superficially to classical texts (3, 7-10). While certain studies have attempted to connect focalization to thematic or aesthetic dimensions, such efforts remain limited and sporadic (7, 11). Moreover, methodological critiques have pointed out a tendency toward theoretical reductionism in Persian narrative studies, where narratological terminology is invoked without systematic application (3). By contrast, this study integrates Genette’s typology with attention to perceptual, psychological, and ideological aspects of focalization (9). It conceptualizes focalization as the selection of a perceptual channel through which narrative reality is filtered (7), recognizing that narrative perspective determines not only informational access but also evaluative orientation. Genette’s distinction between internal focalization (fixed, variable, or multiple), external focalization, and zero focalization (5) provides the structural backbone of the analysis, while insights from later narratologists underscore the dynamic interaction between focalizer and focalized object (9). Through this integrated approach, the research aims to bridge structural description and aesthetic interpretation in the study of Golshiri’s short fiction.

In “Chenar,” Golshiri constructs a narrative dominated by external focalization, thereby withholding access to the protagonist’s interiority and transforming the central event—

the man climbing the tree—into an unresolved enigma. Although the story employs a third-person narrator, the perceptual field remains restricted to observable gestures, speech, and public reactions. According to Genette's framework, this configuration exemplifies external focalization, in which the narrative does not penetrate the character's consciousness (5). The reader witnesses speculation, rumor, and collective interpretation without confirmation. Such limitation produces narrative suspense not through plot complexity but through epistemological uncertainty. The crowd's shifting assumptions exemplify how focalization shapes meaning production, since the absence of interior access renders the protagonist a "floating signifier" open to projection. This mechanism illustrates the theoretical distinction between narrator and focalizer, as the narrator recounts events while the perceptual center remains dispersed (5). The aesthetic consequence is a dramatization of social voyeurism and collective indifference, where the act of seeing replaces understanding. By restricting perception to the external plane, Golshiri aligns structural technique with social critique, demonstrating that focalization can function as an ideological filter. The story thus confirms that narrative perspective is inseparable from thematic articulation, a claim reinforced by structuralist analysis of textual units and their relational configuration (2).

In "Malakh," the narrative shifts to a first-person narrator, generating a predominantly internal focalization that channels events through the consciousness of a participating observer. Genette identifies such configuration as internal focalization, where the reader's knowledge corresponds to the character's perceptual and cognitive limits (5). The travel motif becomes less a physical journey than a perceptual negotiation of cultural difference, since all descriptions of landscape and nomadic life are filtered through the narrator's sensory impressions. The psychological and ideological dimensions of focalization become especially salient here (9). Suspicion, curiosity, and latent prejudice color the depiction of the nomads, revealing how focalization encodes worldview. The symbolic emergence of the grasshopper transforms a material object into a perceptual catalyst, mediating between private experience and broader socio-environmental commentary. By maintaining the narrator's limited awareness, Golshiri preserves ethical ambiguity and resists authoritative closure. This strategy aligns with narratological assertions that focalization regulates informational access and thus determines the reader's evaluative stance (10). Internal focalization, therefore, not only intensifies experiential immediacy but also foregrounds the subjectivity of perception, reinforcing the interplay between structure and ideology that structuralist theory seeks to elucidate (1).

"Dahliz" presents a deepened psychological internal focalization, in which third-person narration gradually merges with the protagonist's mental state. Although grammatically external, the narrative progressively restricts perception to Yadollah's consciousness, illustrating Genette's notion of internal focalization within a third-person framework (5). The metaphor of the corridor functions as a spatial embodiment of psychological entrapment, revealing how perceptual limitation becomes an aesthetic principle. Silence, mechanical noise, and sensory imagery replace explicit interior monologue, demonstrating that focalization can operate implicitly through environmental symbolism (10). The story exemplifies how focalization mediates between subjective experience and structural forces such as industrial power, thereby integrating personal and ideological dimensions (9). Finally, in "Shak Shab Ast," Golshiri employs variable and multiple focalization, distributing perception among unreliable narrators whose conflicting accounts dismantle narrative certainty. Genette's model of variable internal focalization clarifies how shifting perceptual centers generate polyphony and epistemic instability (5). The frequent recurrence of hesitation markers and contradictory recollections foregrounds the constructed nature of narrative truth. Through this multiplicity, focalization becomes a mechanism of aesthetic indeterminacy and reader activation, inviting interpretive participation rather than passive reception. Across the four stories, Golshiri demonstrates that focalization is not a peripheral technical choice but a foundational strategy for organizing ambiguity, critique, and aesthetic experience. By orchestrating external, internal, variable, and multiple focalization, he transforms perception into the primary site of meaning production and situates the reader within a dynamic process of interpretive engagement.

References

1. Ahmadi B. Text Structure and Interpretation. 10th ed. Tehran: Markaz Publishing; 2009.
2. Ranjbar M. Multilayered position and structure of focalization relationships in fiction (Case study: Three short stories Viria, The Survivor, The Dream). Literary Text Research. 2023;27(96):203-28.
3. Hasanzadeh I. One event, one historian, three narratives: A critical analysis of Kasravi's narratives of Sheikh Mohammad Khiabani's uprising. History and Historiography. 2019;29(23):97-117.
4. Bal M. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto: University of Toronto Press; 2009.
5. Genette G. Narrative Discourse: An Essay in Method. Tehran: SAMT Publications; 2019.
6. Rimmon-Kenan S. Narrative Fiction: Contemporary Poetics: Routledge; 2002.
7. Beyad M, Nemati F. Focalization in narrative. Literary Research. 2005;2(7):83-107.
8. Hosseini Sarvari N, Modabberi M, Jafari M. Focalization and distribution of awareness in the story of Khosrow and Shirin in the Shahnameh. New Literary Studies. 2019;52(1):47-70.
9. Jahn M. A narratological approach to focalization. Ketab-e Mah-e Adabiyat. 2010(157):22-31.
10. Jorgensen MW, Phillips LJ. Discourse Analysis as Theory and Method. Tehran: Ney Publishing; 2013.
11. Nekooei R, Hassanli K, Hesampour S. Investigating the narrative possibilities and limitations of focalization types in creating suspense and surprise in the novel Bamdad-e Khomar. Literary Criticism. 2021;12(46):7-47.

12. Akbari F. Evaluating algorithmic bias in predictive policing. Journal of Behavioral Sciences and Technology. 2021(3):79-90.
13. Golshiri H. The Dark Side of the Moon. Tehran: Niloufar Publications; 2001.