مقایسه زاویه دید براساس نظریه کانونی‌شدگی ژرار ژنت در نمایش‌نامهٔ *آژاکس* و رمان *خشم و هیاهو*

محمدامین عندلیبی*
عطاالله کوپال**

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۳/۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۸/۵

چکیده

نمایش‌نامهٔ *آژاکس* نوشتهٔ سوفوکل جزو شاخص‌ترین آثار ادبیات یونان باستان و رمان *خشم و هیاهو* اثر ویلیام فاکنر از مهم‌ترین رمان‌های مدرن است. در این مقاله براساس نظریه کانونی‌شدگی روایت ژرار ژنت دو اثر مورد بررسی قرار گرفته‌اند. کانونی‌شدگی یکی از ویژگی‌های زاویه دید در روایت است و براساس گفتار، واکنش عاطفی و کنش شخصیت‌ها تعریف می‌شود. در این مقاله روایت‌های چند شخصیت اصلی دو اثر بر مبنای نظریهٔ ژنت مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. مقایسهٔ دو اثر دربارهٔ این مسئله است که کانونی‌شدگی در مورد روایتِ هرکدام از شخصیت‌ها چگونه شکل گرفته است، شخصیت‌ها در چه شرایط عاطفی و شناختی به واقعه نگریسته‌اند و بر این مبنا دست به چه کنشی می‌زنند. روش‌شناسی پژوهش حاضر به صورت کیفی و بر شالودهٔ تحقیق کتابخانه‌ای و سندگزینی بوده و به روش تحلیل محتوا و توصیفی به ارزیابی منابع مکتوب پرداخته و براساس آن به بررسی کاربردی، مقایسه‌ای و تطبیقی دو متن می‌پردازد. براساس نتایج در هر دو اثر، انتقال کانونی‌شدگی از شخصیتی به شخصیت دیگر مشاهده می‌شود و شباهت جهتِ روایت در هر دو متن را می‌توان مبنای مقایسهٔ *آژاکس* و *خشم و هیاهو* در نظر گرفت.

کلیدواژه‌ها: *آژاکس*، *خشم و هیاهو*، ژرار ژنت، روایت، زاویه دید، کانونی‌شدگی

*. کارشناسی ارشد کارگردانی، دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول). Email: amin.andalibi@gmail.com
**. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران. Email: Koopal@kiau.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.21]

۱. مقدمه

تراژدی‌های سوفوکل نمونهٔ برجستهٔ تراژدی‌های کلاسیک یونانی است و نمایش‌نامهٔ *آژاکس* یکی از هفت اثر نمایشی باقی‌مانده از اوست. از ویژگی‌های مهم ساختاری این نمایش‌نامه می‌توان به دگردیسی روایت و تغییر زاویه دید از شخصیتی به شخصیت دیگر اشاره نمود. رمان *خشم و هیاهو* اثر نویسندهٔ آمریکایی ویلیام فاکنر نیز یکی از آثار مهم ادبیات قرن بیستم است. در این رمان، نظم زمانی و سیر وقایع به صورت خطی وجود ندارد، روایت آشفته بوده و هر فصل کتاب مربوط به یک روز است. بنابراین شکست زمانی و تغییر راوی از ویژگی‌های عمدهٔ این رمان هستند.

روایت‌شناسی یکی از شاخه‌های نظریهٔ ادبی است که «مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت (داستان‌گویی)، و ساختار پیرنگ است» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۴۹). فلودرنیک (۲۰۰۹) هدف روایت‌شناسی را توضیح انواع روایت‌ها می‌داند که چارچوبی نظری برای بررسی متن‌های روایی فراهم می‌کند. از دیدگاه وی نظریهٔ روایت تلاش می‌کند نشان دهد چگونه «جملات به روایت تبدیل می‌شوند» (Fludernik, 2009: 8). به نظر پرینس روایت‌شناسی «مطالعهٔ شکل و کارکرد روایت» است که به بررسی «جنبه‌های همانند و متفاوت همهٔ روایت‌ها» می‌پردازد (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۰). وی نخستین وظیفهٔ روایت‌شناسی را «فراهم ساختن ابزار لازم برای شرح و توصیف آشکار روایت و فهم کارکرد آن» می‌داند (همان: ۱۱).

ژرار ژنت نظریه‌پرداز ادبی فرانسوی یکی از بزرگان ساختارگرایی در نیمهٔ دوم قرن بیستم، نقش مهمی در پیشرفت نظریه روایت داشت. ژنت به‌عنوان یک ساختارگرا معتقد بود انگارهٔ ساختارگرایی این مسئله است که «ادبیات را در تحول کلی خود دنبال کند و در مراحل مختلف، به ایجاد برش‌های هم زمانی بپردازد و سپس جداول را با یکدیگر مقایسه کند» (ژنت، ۱۳۹۱: ۲۳۱). ژنت سه مفهوم متفاوت را در مورد روایت مورد بررسی قرار می‌دهد. در مفهوم نخست که مفهومی با «کاربردی عمومی» است، روایت «بیان روایی، گفتمان شفاهی یا نوشتاری است که رابطهٔ یک رخداد یا مجموعه‌ای از رخدادها را برقرار می‌کند». در مفهوم دوم که به گفتهٔ وی رواج کمتری دارد و میان نظریه‌پردازانِ محتوای روایت متداول شده، «روایت به معنای توالی رخدادهای ساختگی یا واقعی، ارتباط مختلف زنجیرهٔ رخدادها، تکرار، تضاد و غیره موضوع گفتمان» است. در مفهوم سوم که ژنت آن را قدیمی‌تر می‌داند، «روایت باز هم به مفهوم رخداد است، اما با این حال نه رخدادی که راوی می‌گوید، بلکه رخدادی که از گفته‌های دیگران نقل می‌شود» (ژنت، ۱۳۹۸: ۶). او با بررسی این سه مفهوم پیشنهاد می‌کند که «روایت به مفهوم واقعی کلمه دال، بیان، گفتمان یا متن روایی» است (همان: ۷).

در نظریه‌های روایت‌شناسی، زاویه دید (نقطه دید)[1] روایت، چشم‌انداز یا «موقعیت ادراکی یا مفهومی است که از دیدگاه آن موقعیت‌ها و رویدادهای روایت شده ارائه می‌شوند» (Prince, 2003: 75). زاویه دید «ابزار راوی و روایت‌گری» بوده (حری، ۱۳۹۲: ۲۱۰) که «گاهی از آنِ راوی است و گاهی از آنِ شخصیت داستان» (همان: ۲۰۹). به نظر لینت‌ولت اغلب مفهوم زاویه دید در دو معنای متفاوت به کار گرفته می‌شود، که «گاهی به درستی و برای تبیین و توصیف پدیده‌های مبتنی بر پایهٔ ادراکی- روانی» است و «گاهی نیز به غلط برای مشخص کردن مشکلات و مسائلی که از پایهٔ کلامی برمی‌آیند» (لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۳۹). تولان نیز معتقد است «در فرایند گفتن یک روایت که جزئیات تقریباً گریزناپذیر و فراوان زمانی و مکانی دارد باید چشم‌اندازی را برگزید. این چشم‌انداز[2] همان زاویه دیدی است که از آن وقایع زمانی- مکانی مشخص روایت می‌شود» (تولان، ۱۳۹۳: ۱۰۸). از دیدگاه مک‌اینتایر یکی از پرسش‌های مهم در این زمینه این است که «چگونه نویسندگان می‌توانند این تصور را ایجاد کنند که آنچه ما می‌خوانیم، ارائهٔ رویدادهایی است که از طریق چشمان شخصیت خاصی، در واقع از زاویه دید شخصیت، مشاهده شده است؟» (McIntyre, 2006: 1). همچنین از نظر مک‌اینتایر زاویه دید «در متن‌های نمایشی می‌تواند به اندازهٔ رمان مهم باشد، و این به کارگیری تجزیه و تحلیل مفصل نقطه دید می‌تواند تفسیری روشنگر باشد و می‌تواند پیچیدگی‌های یک متن نمایشی را برجسته

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.21]

کند و انواع تأثیرهای نقطهٔ دید که بیشتر با نثر داستان در ارتباط است، نشان بدهد» (همان: ۱۹۰).

در ادامهٔ بحث زاویه دید، مقولهٔ کانونی‌شدگی یا کانونی‌سازی مطرح می‌شود که طبق تعریف «چشم‌اندازی است که از نظر آن موقعیت‌ها و اتفاق‌های روایت‌شده ارائه می‌شوند» (Prince, 2003: 31). زاویه دید «معمولاً از آنِ راوی است، یعنی همان‌کس که داستان را روایت می‌کند» و کانونی‌شدگی «نقطه نظر و افکار اندیشیده شده/ ناشده» شخصیت‌ها است (حری، ۱۳۹۲: ۲۱۱). روایت با کانونی‌شدگی «روایتی که بر ذهنیت شخصیت خاصی تمرکز می‌کند و جهان داستان (مکان‌ها، رویدادها، شخصیت‌ها، اشیاء، ...) را از چشم او (آن‌طور که او ادراک می‌کند) به خواننده ارائه می‌دهد» (پاینده، ۱۳۹۹: ۲۲۱) و می‌تواند «موجد این احساس شود که ما نیز همراه با شخصیت مورد نظر در داستان آن واقعه را از سر می‌گذرانیم، همان چیزهایی را می‌شنویم که او می‌شنود، درد و رنج او را حس می‌کنیم، و غیره» (تامس، ۱۴۰۰: ۸۶). نکتهٔ دیگر اینکه یکی از پرسش‌های اصلی در کانونی‌شدگی این است که «گفته‌ها از جهت‌گیری زمانی و مکانی چه کسی منتقل می‌شوند؟» (تولان، ۱۳۹۳: ۲۳۹).

در بحث کانونی‌شدگی اصطلاح عامل کانون، کانونی‌ساز با کانونی‌گر[۳] به «مشاهده‌گر»، و مورد کانون، کانونی‌شدهٔ کانونی‌شونده[۴] به «مورد مشاهده» اشاره دارد. کانونی‌ساز «دارندهٔ زاویه دید و نقطهٔ کانونی است که بر کانونی‌شدگی حکم‌فرما و مؤثر است» و کانونی‌شونده «شیء یا رویدادی است که از چشم‌انداز کانونی‌ساز ارائه می‌شود» (Prince, 2003: 32). از دیدگاه تولان کانونی‌ساز «ممکن است از منظری وسیع برخوردار باشد که توصیف کل‌گرایانه صحنه‌های گسترده و حتی چند صحنهٔ مجزا اما هم‌زمان را ممکن سازد» (تولان، ۱۳۹۳: ۱۱۳). او چنین کانون‌سازی را بیرونی توصیف می‌کند؛ و در مقابل توضیح می‌دهد که «هنگامی که کانون‌ساز شخصیتی درون روایت است، از چنین مشاهده‌گر محدود به زمان و مکان، دید محدودی انتظار می‌رود» (همان).

یکی از کارکردهای نظریه‌های روایت، استفاده از آن‌ها برای تحلیل مقایسه‌ای و تطبیقی آثار ادبی است. در این پژوهش دو اثر به‌عنوان جامعهٔ آماریِ مورد بررسی، انتخاب شده‌اند: نمایشنامهٔ *آژاکس* و رمان *خشم و هیاهو*. مقالهٔ حاضر بر مبنای روش‌شناسی کیفی و بر پایهٔ پژوهش کتابخانه‌ای، به روش تحلیلی، توصیفی و کاربردی به بررسی و ارزیابی بحث کانونی‌شدگی در چارچوب نظریه‌های ژنت در مورد این دو اثر، و مقایسهٔ آن‌ها با یکدیگر از دیدگاه تطبیقی پراخته است. این مقاله به پاسخِ این پرسش‌ها می‌پردازد که زاویه دیدِ شخصیت‌ها چه جهتی به روایت می‌دهد، شخصیت‌ها در چه شرایط عاطفی و شناختی می‌اندیشند و به رخدادها می‌نگرند و براساس آن دربارهٔ روند کنش، به چه شکل تصمیم‌گیری می‌کنند، و در چارچوب نظریات ژنت، چگونه می‌توان این دو اثر را مقایسه نمود.

۲. چارچوب نظری

۱. ۲. دیدگاه ژنت دربارهٔ زاویه دید

در نظریه‌های ژنت بحث زاویه دید و کانون روایت دارای اهمیت بوده و بارها مطرح شده است. از دیدگاه ژنت «روایت اطلاعاتی را که ابراز می‌دارد ساماندهی می‌کند، نه با نوعی غربال‌گری یکسان، بلکه به فراخور قابلیت‌های دانشی هر یک از شرکت‌کنندگان داستان (شخصیت یا گروهی از شخصیت‌ها)، که آنچه را به‌طور معمول دید یا نقطهٔ دید می‌نامیم با شخصیت برمی‌گزیند یا به نظر می‌رسد که برمی‌گزیند» (ژنت، ۱۳۹۸: ۱۱۸). در اینجا ژنت با طرح دو پرسش بین دو مقوله تمایز قائل می‌شود؛ او می‌نویسد: «شخصیتی که نقطهٔ دیدش چشم‌انداز روایی را جهت‌یابی می‌کند کیست؟ و سؤال دیگر: راوی کیست؟- یا، ساده‌تر، چه کسی می‌بیند؟ و چه کسی سخن می‌گوید؟» (همان: ۱۳۸). باید توجه داشت که بنا بر دیدگاه ژنت «این دو لزوماً یک نفر نیستند. روایتگری که رویدادهای روایت را بازگو می‌کند، چه بسا همان کسی نباشد که آن رویدادها را می‌بیند» (پاینده، ۱۳۹۹: ۱۸۲). بنابراین با توجه به دیدگاه ژنت «لازم است بین عملِ گفتنِ یک داستان و داستانی که عملاً گفته شده، تمایز قائل شویم» (McIntyre 2006, 18). ژنت مورد اول را روایت و دومی را راوی می‌نامد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.21]

از دیگر مباحث مطرح شده توسط ژنت درباره زاویه دید می‌توان به این موارد اشاره کرد: «ترتیب ارائهٔ رخدادها ...، روابط میان زمانِ روایت‌شده و زمان روایت، شیوهٔ بازنمایی (کنش متقابلِ محاکات و نقل)، روایت (چه کسی سخن می‌گوید؟ راوی چه نسبتی با رخداد روایت شده دارد؟)، کانونی‌سازی (چه کسی می‌بیند)» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۵۲). بحث دیگر در مورد زاویه دید، جهت روایت است که به شیوهٔ مشاهده و روایت کردن راوی از رخدادها و نگاه وی به شخصیت‌ها و موضوع‌ها اشاره دارد و بر نحوهٔ ارائهٔ روایت او مؤثر است. به عبارتِ دیگر، جهت روایت رویکرد مشاهده‌گر و چشم‌انداز راوی به روایت را نشان می‌دهد. مثلاً راوی از نظر زمانی و مکانی در چه شرایطی قرار دارد؛ یا از دیدگاه روان‌شناسیِ شخصیت در چه وضعیتی است؛ یا اینکه راوی شخصیتی کنش‌گر است یا به شکلی خنثی تنها بیننده سِیر وقایع است، و چه موضوعی در روایت او اهمیت دارد. از نظر ژنت، در روایت اول شخص، راوی جزو شخصیت‌هاست و ممکن است داستانِ خودش را یا در مقام شخصیت اصلی بازگو کند یا اینکه بیرون بافت داستان باشد و روایت کند. همچنین راوی می‌تواند داستانِ شخصیتِ دیگری را در مقام شاهد بازگوید. اینجاست که بحث کانون‌ها پیش می‌آید.

۲. ۲. دیدگاه ژنت دربارهٔ کانونی‌شدگی

براساس آنچه گفته شد، کانونی‌شدگی از دیدگاه ژنت پاسخ به این پرسش است که «چه کسی می‌بیند؟». ژنت (۱۳۹۸: ۱۴۱) به جای عبارت‌هایی مانند دیدگاه، زمینه و نقطهٔ دید، از عبارت کانونی‌شدگی یا کانون‌ساز استفاده می‌کند و آن را با اصطلاح «کانون عمل روایت» منطبق می‌داند. از دیدگاه تولان (۱۳۹۳: ۱۰۸) کانونی‌شدگی اصطلاحی است که ژنت برای «انتخاب اجتناب‌ناپذیر و منظری (محدود) در روایت» برگزید، و این منظر «زاویه دیدی است که چیزها به‌طور غیرصریح از رهگذر آن دیده، احساس، فهمیده و ارزیابی می‌شود». تولان تأکید می‌کند که «دیده شدن» در اینجا «مفهوم گسترده‌ای دارد و فقط ادراک بصری را در برنمی‌گیرد» (همان).

ژنت بین سه نوع کانونی‌شدگی تمایز قائل می‌شود؛ وی نوع نخست را که «به‌طور کامل در روایت کلاسیک رایج است روایت بدون شعاع کانونی» یا با کانونی‌شدگی صفر[۵] می‌نامد (ژنت، ۱۳۹۸: ۱۴۱). نوع دوم روایت با کانون‌شدگی درونی[۶] است که ممکن است «ثابت» یا «متغیر» یا «مرکب» (چندگانه) باشد «مثل رمان‌های نامه‌ای که رخدادی یکسان ممکن است چند بار مطابق با نقطهٔ دید چند شخصیت نامه‌ای مطرح شود» (همان). نوع سوم روایت با کانونی‌شدگی بیرونی[۷] است که در آن «کنش قهرمان آن در برابر ما صورت می‌گیرد، بی آنکه هرگز مجاز باشیم افکار یا احساساتش را بدانیم» (همان: ۱۴۲).

ژنت در مورد کانونی‌شدگی صفر چنین می‌نویسد که «در آن روایت به نظر می‌رسد به زاویه دید منفرد منحصر نیست و به نوبهٔ خود، به میل خود وارد ذهن همهٔ شخصیت‌ها می‌گردد» (Genette, 1993: 67). پس این نوع، کانونی‌شدگیِ «روایتِ راویِ همه چیزدان» است که در آن راوی «بیش از آنچه شخصیت‌ها می‌دانند، چیزهایی می‌گوید» (McIntyre, 2006: 34). معمولاً به این نوع راوی، «دانای کل» می‌گویند.

از دیدگاه ژنت (۱۳۹۸: ۱۴۴) شخصیت در کانونی‌شدگی درونی به «وضعیت کانونی خود محدود و دقیقاً از آن استنباط می‌شود». لینتولت (۱۳۹۰: ۴۶) منظور ژنت از کانونی‌شدگی درونی را «نقطهٔ دید یک شخصیت کانونی» می‌داند که در این صورت «پرسپکتیو روایی» توسط «یک فاعل- ادراک‌کننده» تعریف می‌شود». در کانونی‌شدگی درونی «همه چیز دقیقاً بر پایهٔ آگاهی و احساسات و دریافت‌های یک یا چند شخصیت ارائه می‌شود. در این حالت، راوی فقط چیزهایی را می‌گوید که یک یا چند شخصیت (احتمالاً) می‌دانند و می‌گویند» (پرینس، ۱۳۹۱: ۵۵). در کانونی‌شدگی درونی، آگاهی شخصیت از برخی مسائل، باعث می‌شود زاویه دید او روایت‌گری را جهت دهد. در حالت کانونی‌شدگی درونی «ثابت»، «فقط یک شخصیت روایت داستان را به عهده دارد» (پاینده، ۱۳۹۹: ۱۸۷)، و در حالت «متغیر»، «بیش از یک شخصیت روایت داستان را به عهده دارند و هر یک بخشی از آن را تعریف

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.21]

می‌کنند» و در حالتی که درونی‌شدگی «چندگانه» باشد «چندین شخصیت مختلف روایت داستان را به عهده دارند و هرکدام به نوبت داستان را از نو تکرار می‌کند و به این ترتیب روایت متفاوت خودش را از رویدادها و غیره ارائه می‌دهد» (همان). بنابراین کانونی‌شدگی «الزاماً در تمام مدت روایت ثابت نیست» (ژنت، ۱۳۹۸: ۱۴۳) و «اگر داستانی بیش از یک عامل کانون داشته باشد، تغییر از یکی به دیگری جنبه‌ای از ساختار روایت خواهد بود» (مارتین،۱۳۹۳: ۱۰۹).

در کانونی‌شدگی بیرونی «هرگونه ورود به ذهنیت شخصیت امکان‌پذیر نبوده و راوی تنها از بیرون به کارها و حرکات شخصیت‌ها ناظر بوده و آنها را گزارش می‌کند» (ژنت، ۱۳۹۲: ۱۳۸) و این گزارشِ «کنش‌ها و ژست‌هایی که از بیرون دیده شده بدون تلاش برای توضیح» صورت می‌گیرد (Genette, 1993: 66).

ژنت بحث کانونی‌شدگی را در مورد آثار هنری مختلفی از جمله رمان *مادام بوواری* گوستاو فلوبر و فیلم *راشومون* اثر آکیرو کوروساوا مطرح می‌کند. از سوی دیگر با وجود تفاوت بین عمل روایت، زاویه دید و کانونی‌شدگی بین جهان داستان و دنیای نمایشنامه «الگوی کلی مواجهه با موضوع دید، جلوهٔ ادبی یا عمل تئاتری آن قابل قیاس بوده و از همین رو می‌توان تا اندازه‌ای مباحث روایت‌شناسی درام را با نگاهی به آراء روایت‌شناسان ادبی بازسازی کرد» (محبی، ۱۳۹۸: ۲۰۹). مثلاً به تبعیت از ژنت «می‌توان زاویه دید را تجربه‌ای ذهنی از واقعهٔ نمایشی تلقی کرد که تنها به روایت یک شخص (عمدتاً شخصیت اصلی) و از لایه‌ای برآمده از دریافت‌های عاطفی او در قبال واقعه گفته می‌شود» (همان: ۲۰۸). کلود برموند «داستان را مستقل از رسانه‌ای می‌داند که آن را منتقل می‌کند و به همین خاطر داستان می‌تواند از رسانه‌ای به رسانهٔ دیگر منتقل شود بی‌آنکه ویژگی‌های اصلی‌اش را از دست بدهد» (محبی و همکاران، ۱۳۹۳: ۹). براین اساس نمایش‌نامه «متضمن پویایی مداوم در لحظهٔ تحقق زوایای دید اجرایی است. آنچه به نام زاویه دید داستانی کشف می‌شود، در زوایای دید نمایشی، خلق و بازتولید می‌گردد» (محبی، ۱۳۹۸: ۲۲۱). بنابراین به نظر می‌رسد می‌توان بحث کانونی‌شدگی را در نمایشنامه نیز مورد بررسی قرار داد.

۳. پیشینهٔ پژوهش

ژنت در مورد رمان *خشم و هیاهو* در کتاب *گفتمان روایت* صحبت نموده و در بحثِ «بسامد و تکرار در روایت» یکی از مثال‌های او به‌عنوان اثری که در آن «نقل چندبارهٔ آنچه یک بار اتفاق افتاده»، رمان *خشم و هیاهو* است، که در آن یک اتفاق با تغییر زاویهٔ دید نقل می‌گردد (ژنت، ۱۳۹۸: ۸۱). همچنین در همین کتاب هنگامی که به موضوع «وجه روایت» می‌پردازد نیز به *خشم و هیاهو* و تک‌گویی‌های سه بخش نخست رمان اشاره می‌کند (همان: ۱۲۸).

محبی در کتاب *روایت‌شناسی درام*،[۸] کانونی‌شدگی را در برخی از نمایشنامه‌های محمد یعقوبی، محمد چرمشیر و محمد رحمانیان مورد بررسی قرار داده است. مثلاً در مورد نمایشنامهٔ *قلاده برای یک سگ مرده* اثر چرمشیر چنین نظر می‌دهد که در این متن «کانون روایت تک‌گویانهٔ خود کانونی‌گر و کانونی‌شده، همان زندگی نامهٔ در حال کانونی‌شدن است» (محبی، ۱۳۹۸: ۲۳۶). وی دربارهٔ کانونی‌شدگی در نمایشنامهٔ *نهر فیروز آباد* به قلم رحمانیان هم توضیح می‌دهد که در ابتدای اثر شخصیت سرباز به‌عنوان کانونی‌گر به شرح وقایع می‌پردازد و شخصیت پرستار در مقام کانونی‌شونده قرار گرفته است؛ اما «پس از مدتی زاویهٔ بازتابندگی کانون‌های روایی تغییر جهت داده و از نقطه‌ای به بعد این پرستار است که با ارجاع به گذشته و خاطرات خود سعی می‌کند جهت روایت را دنبال نموده و از حیثی روایت‌شناسانه بر آن مسلط شود» (همان: ۲۳۸).

در مقالهٔ سلطان بیاد و همکاران (۱۳۸۷) کانون روایت براساس نظریه‌های روایت‌شناسی به ویژه نظریهٔ ژنت مورد بررسی قرار گرفته و پژوهشگران جنبه‌های مختلف زاویه دید و کانون مشاهده را در رمان *سخت‌تر شدن اوضاع* اثر هنری جیمز بررسی نموده‌اند. در مقالهٔ لشیچ-توماس (۲۰۰۸) پژوهشگر به بررسی مقایسه‌ای داستان منظوم *یوگین انگین* اثر الکساندر پوشکین و داستان *قهرمان عصر ما* از میخائیل لرمانتوف از لحاظ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.21]

کانونی‌شدگی پرداخته و به این مسئله توجه کرده که در این دو داستان جنبهٔ ادبی ادراک شخصیت‌ها از خود و جهان، و جنبهٔ زاویه دید و کانونی‌سازی روایت، مبنای درک دو اثر است و ارتباط متقابل بین این دو جنبه را می‌توان از طریق درون‌مایهٔ عشق در دو متن بررسی نمود. کلاک و همکاران (۲۰۱۲) در مقالهٔ خود به منظور ارائهٔ نظریه‌ای زبان‌شناختی مبتنی بر کانونی‌شدگی درونی براساس کاربردشناسی، در پی مشخص کردن قوانین حاکم بر بخشی از متن که دارای کانونی‌شدگی درونی است از یک‌سو، و یافتن قوانینی که به تصمیم‌گیری خواننده درباره این مسئله که آیا متنی به صورت کانونی‌شدگی درونی روایت‌شده یا نه از سوی دیگر بوده‌اند. براساس تحلیل آنان انتخاب‌های نویسنده در مورد اول و تفسیر مخاطب بر مبنای خوانشِ متن با کانونی‌شدگی درونی در مورد دوم، و همچنین رابطهٔ نویسنده و مخاطب، اساس این قوانین هستند. مبارکی و تسلیمی (۱۳۹۳) با تمرکز بر رمان *دلِ دلدادگی* نوشتهٔ شهریار مندنی‌پور، به بررسی کانون روایت براساس نظریهٔ ژنت پرداخته‌اند. آنان به این نتیجه رسیده‌اند که بین جریان سیال ذهن شخصیت‌های این رمان و کانون روایت اثر رابطهٔ مستقیمی وجود دارد. در پژوهش دیگر، لیبتیک (۲۰۱۵) به بررسی شخصیت مدئا در بخش هفتم کتاب *دگردیسی‌ها* اثر شاعر رومی اووید براساس کانونی‌شدگی روایت بر مبنای نظریه‌های ژنت و نیز میکه بال، دان فولر و فیلیپ پیک پرداخته است. از نظر وی تفاوت نگاه مخاطب به سویه‌های مختلف شخصیت مدئا در این متن، به دلیل روایت کانونی شدهٔ همدلانه‌ای است که در بخش اول روایت داستان مشاهده می‌شود؛ و اووید تغییر شخصیت و نگاه به مدئا را از طریق تغییرات کانونی‌شدگی نشان می‌دهد. پژوهش دیگری که به بررسی کانونی‌شدگی در نمایش‌نامه پرداخته، مقالهٔ عرب‌زاده حسینی و همکاران (۱۳۹۶) است. در این مقاله دو نمایشنامهٔ *لیلی و مجنون* نوشتهٔ پری صابری و *مجنونِ لیلی* از نمایشنامه‌نویس عرب احمد شوقی از لحاظ بحث کانونی‌شدگی مورد بررسی قرار گرفته است. براساس تحلیل پژوهشگران، در این دو نمایش‌نامه در توضیحات صحنه، کانونی‌شدگی بیرونی و در دیالوگ‌های شخصیت‌ها کانونی‌شدگی درونی مشاهده می‌شود.

در مقالهٔ حاضر کانونی‌شدگی در نمایشنامهٔ *آژاکس* و رمان *خشم و هیاهو* مورد بررسی قرار گرفته است و دو اثر از این جنبه با یکدیگر مقایسه شده‌اند.

۴. جامعه آماری و تحلیل

۱. ۴. نمایشنامهٔ *آژاکس*

پیش از شروع بیانِ داستانِ نمایش‌نامهٔ *آژاکس*، اشاره به پیش‌داستانِ اسطوره‌ای آن، ضروری می‌نماید. آژاکس «جنگاوری دلاور بود که ادعا داشت به کمک خدایان نیازی ندارد» (دیکسون کندی، ۱۳۹۰: ۷۱). الهه آتنا[۹] این بی‌نیازی از کمکِ خدایان را کفر شمرد و بر آژاکس خشم گرفت. در جریانِ نبرد تروا آژاکس «۱۲ کشتی و برادرخوانده‌اش تئوکر[۱۰] را که بهترین کمان‌دار در سراسر یونان بود، به جنگ تروا بُرد» (همان). پس از مرگِ آشیل،[۱۱] نزاعی بین اودیسئوس[۱۲] و آژاکس دربارهٔ اینکه چه کسی زره آشیل را تصاحب کند، درگرفت. برای انتخاب صاحب جدید زره، کار به رأی‌گیری کشید و رأی به سود اودیسئوس داده شد. آژاکس که احساس می‌کرد وی شایستهٔ دریافت زره بوده، خشمگین گردید و عهد کرد که رهبران یونانی‌ها یعنی منلائوس[۱۳] و آگاممنون[۱۴] و نیز اودیسئوس را، که باعث خدشه‌دار شدن اعتبارش شده بودند، به قتل برساند. اما پیش از آنکه تصمیمش را به اجرا بگذارد، الهه آتنا وی را فریب می‌دهد. نمایشنامه از اینجا آغاز می‌شود.

آژاکس بر اثر فریب آتنا، دچار توهم و جنون می‌شود و گاو و گوسفندانی را که یونانی‌ها به غنیمت گرفته بودند می‌کُشد. اما وقتی تعقل خود را بازمی‌یابد و می‌فهمد چه کرده، آن چنان شرمنده می‌شود که تصمیم به خودکشی می گیرد. همسرش تِکمِسا[۱۵] از اینکه آژاکس بر اثر شرم خودکشی کند می هراسد و به آژاکس التماس می‌کند که او و پسرشان را بی‌پشت‌وپناه نگذارد. با این حال آژاکس در تصمیم خویش مصمم بوده و خود را روی دشنه‌ای که در زمین فرو کرده است، می‌اندازد و می‌کُشد. پس از مرگِ آژاکس بر سر خاکسپاری او، بحث‌هایی بین برادرش با آگاممنون و منلائوس در می‌گیرد، زیرا آنان به‌عنوان کیفر آژاکس، به تئوکر اجازهٔ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.21]

دفن پیکر را نمی‌دهند. سرانجام با دخالت اودیسئوس و حمایت او از لزومِ دفن آژاکس، جسد به خاک سپرده می‌شود.

۲. ۴. رمان *خشم و هیاهو*

رمان برشی است از چند روز زندگیِ اعضای خانوادهٔ کامپسُن،[۱۶] که صاحب سه پسر و یک دختر هستند. رمان دارای چهار فصل بوده و در سه فصل اول، سه پسر خانواده راوی هستند و در فصل آخر راوی دانای کل محدود است. راویِ فصل اول، بنجی[۱۷] پسرِ کُندذهن خانواده است که با حدود سی سال سن، هنوز همچون کودکان رفتار می‌کند. زمان وقایع این فصل، روز ۷ آوریل ۱۹۲۸ است. آنچه در ذهن بنجی می‌گذرد، به شکلی مبهم، وقایع را تصویر و روایت می‌کند.

فصل دوم، بازگشت به ۱۸ سال پیش است: دوم ژوئن ۱۹۱۰. روزی که پسر دیگر خانواده کونتین[۱۸] دانشجوی دانشگاه هاروارد، قصد خودکشی دارد. زیرا از یک‌سو دچار عذاب وجدان نسبت به دو برادرش است، چون مادرش زمینی متعلق به بنجی را فروخته تا کونتین را به دانشگاه بفرستد؛ از سوی دیگر خواهرش کدی[۱۹] آبستن شده و به ناحق این عمل را به گردن کونتین می‌اندازد، و کونتین به دلیل عشق به خواهرش، گناه را می‌پذیرد؛ البته کونتین نوعی عشق جنسی نسبت به کدی دارد. وی این مسئله را به وضوح بیان نمی‌کند ولی خواننده از خلال حرف‌هایش، که پر از ارجاع به خاطرات است، پی به این علاقه می‌برد. کدی پس از باردار شدن، به مصلحت و اجبار، با مرد دیگری ازدواج می‌کند و از خانه می‌رود. این ازدواج حسادت کونتین را به اوج می‌رساند. دوم ژوئن روزی‌ست که کونتین از روی عذاب وجدان، حسادت، شرم از این علاقهٔ ناپاک و تهمتی که دچارش شده، تصمیم دارد خودکشی کند.

در فصل سوم دوباره به سال ۱۹۲۸ بازمی‌گردیم: روز ششم آوریل. راوی سومین برادر خانواده، جیسُن[۲۰] است. او مردی‌ست خسیس و حسود که با لئامت به ثروت‌اندوزی مشغول است و پول‌هایش را در مخفیگاهی در اتاقش پنهان می‌کند. او به شدت از پدرش بد می‌گوید و رفتار خشنی با مادرش دارد، چون فکر می‌کند والدینش برای او هیچ کاری نکرده‌اند. کونتین دختر کدی (همنام دایی‌اش) با خانوادهٔ کامپسُن زندگی می‌کند. جیسن چک‌هایی را که کدی برای دخترش می‌فرستد برای خود برمی‌دارد. کونتین نوجوان در بی‌بندوباری شبیه مادرش است و با مردی رابطه دارد. جیسن مدام با این دختر درگیر می‌شود.

در فصل پایانی کتاب (هشتم آوریل ۱۹۲۸) راوی دانای کل محدود بوده، اما تمرکز روایت بر خدمتکارِ سیاهپوستِ مسنِ خانواده به نام دیلسی[۲۱] است. شب قبل، بنجی کونتین نوجوان را دیده که دزدانه از پنجرهٔ اتاق جیسن فرار کرده است. دخترک به همراه فاسقش پول هنگفت مخفی‌شده در اتاق دایی‌اش را دزدیده و ناپدید شده است. جیسن به تعقیب او می‌رود ولی پس از کمی تلاش متوجه می‌شود که نمی‌تواند دختر را بیابد. در فصل چهارم سیر روایت داستان به انسجام می‌رسد و با تصویری که نویسنده از وضع بحرانی این خانواده ارائه می‌دهد، رمان به پایان می‌رسد.

۳. ۴. تحلیل کانون‌های روایت در *آژاکس* و *خشم و هیاهو*

بنا به دیدگاه ژنت، زاویه دید حاصل بازنمایی گفتار و کردار شخصیت است که با کنشِ روایت‌گری همراه شده است. وی معتقد است هنگامی که راوی چیزهایی را بگوید که شخصیت از آن آگاه است، زاویه دیدِ شخصیت روایت‌گری را جهت داده و شخصیت مورد نظر، شخصیت کانونی بوده و با روایتی روبه‌رو هستیم که دارای ویژگی کانونی‌شدگی درونی است. ژنت شیوه‌های واکنش احساسی و عاطفی شخصیت را هم از جنبه‌های مهم زاویه دید می‌داند.

در نمایش‌نامهٔ *آژاکس*، رخدادهای اصلی که برای این شخصیت رخ می‌دهد شامل دیوانگی، شرمساری، و تصمیم به خودکشی و اقدام به آن است. در جریان این رخدادها، در بین شخصیت‌هایی که سخن می‌گویند، سه راوی دارای اهمیت هستند: الهه آتنا که جنون و جنایت آژاکس را برای اودیسئوس بیان می‌کند؛ تکمسا همسر آژاکس که همین مسئله را خطاب به دریانوردان

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.21]

(همسرایان) می‌گوید، و خودِ شخصیت آژاکس که هم خطاب به دیگران و هم به شکل واگویهٔ درونی،[۲۲] آنچه برایش اتفاق افتاده را شرح می‌دهد و در نهایت خود را می‌کُشد. در رمان *خشم و هیاهو* نیز چهار راوی وجود دارد و کانونی‌شدگی بین «دو یا چند موقعیت در نوسان» است (تولان، ۱۳۹۳: ۱۱۲) و در آن می‌توان استفاده از کانونی‌شدگی «متغیر» و «چندگانه» را که دارای راوی‌های گوناگون و منظرهای روایی متعدد است را مشاهده نمود (پاینده، ۱۳۹۹: ۱۸۹). چنانکه خواهیم دید این ویژگی به نوعی در نمایش‌نامهٔ *آژاکس* نیز قابل بررسی است. بنابراین در ادامه ویژگی کانونی‌شدگی (درونی) براساس نظریات ژنت، در روایت‌های شخصیت‌های دو اثر بررسی خواهد شد.

۱. ۳. ۴. روایت آتنا در نمایش‌نامهٔ *آژاکس*

در پیش‌درآمد[۲۳] نمایش‌نامه، الهه آتنا که از آژاکس خشمگین است، راویِ جریان جنون آژاکس خطاب به اودیسئوس بوده و این زاویه دید اوست که به روایت جهت می‌دهد: «برابر چشم او پرده‌ای از اوهام آویختم و او را به اشتباه انداختم در نتیجه خشم او متوجه چهارپایان شد ... و گمان می‌بُرد که آن‌ها ... سران و سرداران سپاه شما هستند که به خاک هلاک می‌افتند» (سوفوکل، ۱۳۹۰: ۲۳۴). آتنا به منظور اینکه شاهدی برای تصدیقِ روایت خود داشته باشد، آژاکس را از سراپرده‌اش به بیرون فرامی‌خواند تا حالت جنون‌آمیزش را به اودیسئوس نشان دهد. جهتی که آتنا با روایتش ایجاد می‌کند، با این هدف است که آژاکس مورد تمسخر یونانی‌ها قرار بگیرد. پس این آتناست که راوی اصلی است و کانون روایت اوست.

شناخت آتنا از آژاکس و شرایطش، با توجه به اینکه این الهه جزو خدایان است، شناختی کامل و جامع بوده و او در شرایط عاطفی خشم و لذت بردن از انتقام به سرمی‌برد. آتنا از آنچه می‌بیند و روایتش می‌کند لذت می برد و خطاب به اودیسئوس می‌گوید: «اکنون آزادی که به استهزاء بر او بخندی، آیا از این کار خشنود خواهی شد؟» (همان: ۲۳۵). شخصیت آتنا از جایگاه خدایان به واقعهٔ جنون آژاکس می‌نگرد و اندیشه‌اش کیفرِ کفرگویی آدمیان است. کنش حاصل از این اندیشه، مجنون کردن آژاکس و زایل کردن عقلش و سوق دادن وی به‌سوی خودکشی است. بنابراین در پیش‌درآمد، آتنا عامل کانون و مشاهده‌گر بوده و مورد کانون، صحنهٔ جنون آژاکس است. براساس نظریهٔ ژنت، راوی که آتناست، دارای آگاهی کامل از روند وقایع است و حضور و روایت او، کانونی‌شدگی درونی را مطرح می‌سازد.

۲. ۳. ۴. روایت تکمسا در نمایش‌نامهٔ *آژاکس*

پیشتر اشاره شد که از دیدگاه ژنت روایت محدود به یک زاویه دید نیست و هر بخش داستان می‌تواند شاهد انتقال روایت از یک شخصیت کانونی به شخصیت دیگر باشد. در اپیزودِ اولِ آژاکس شاهد این نوع کانونی‌شدگی هستیم. در ابتدای اپیزود، راویِ اصلی تکمسا است. اوست که خطاب به همسرایانِ دریانورد، داستان جنون همسرش را بازگو و از منظر خود واقعه را روایت می‌کند. در اینجا عاملِ کانون تکمسا است و موردِ مشاهدهٔ او و بحث اصلی روایتِ وی صحنهٔ دیوانگی شوهرش است. او از دیدن کارهای آژاکس دچار وحشت می‌شود:

در نیمه‌های شب... آژاکس از جا برخاست و شمشیری دو دَم برداشت و دیوانه‌وار به راه افتاد ... دیری نگذشت که به درون سراپرده بازگشت در حالی که عده‌ای گاو و گوسفند و سگان گله را به ریسمان کشیده بود و همچون اسیران جنگی در پی خود می‌کشید... مثل اینکه آدمیان را اسیر کرده باشد آنها را شکنجه می‌داد (همان: ۲۴۴الی۲۴۶).

پس از آنکه آژاکس از خیمه‌گاهش بیرون می‌آید، کانون روایت از تکمسا به او منتقل می‌شود (که در ادامه مورد بررسی قرار خواهد گرفت). در پایان اپیزود اول، آژاکس تصمیم به خودکشی گرفته و این تکمسا است که بر اثر نگرانی از فرجام شرم و اندوه همسرش و تنها ماندن خود و پسرشان پس از مرگ او، دست به واکنش می‌زند و تلاش می‌کند همسرش را از تصمیمش منصرف کند: «مرا پس از خود به دست صاحب دیگری مسپار ... آیا دلت گواهی می‌دهد که در حق پسرت و در حق من چنین ستمی روا داری؟» (همان: ۲۵۳-۲۵۴).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.21]

۳. ۳. ۴. روایت آژاکس در نمایشنامهٔ *آژاکس*

آژاکس شخصیتِ اصلیِ نمایشنامهٔ سوفوکل است و با اینکه در بیش از یک سومِ پایانی نمایشنامه، جسد وی بر صحنه افتاده و کلام و کنشی ندارد، اما همهٔ دیالوگ‌ها و کنش‌ها پیرامون جنون و خودکشی اوست. او در بسیاری از بخش‌های اثر، عامل کانون روایت بوده و مورد کانون، آن چیزی است که او می‌بیند، درک می‌کند و درباره‌اش می‌اندیشد.

در ابتدای نمایش‌نامه زاویه دید او و روایتش حاکی از جنون است. چنان که گمان می‌برد یکی از گوسفندان، رقیبش اودیسئوس است و در پاسخ به پرسش آتنا که با اودیسئوس چه خواهد کرد می‌گوید: «نخست آن‌قدر با تازیانه او را خواهم زد تا پیکرش سیاه و کبود شود، سپس او را هلاک خواهم کرد» (همان: ۲۳۷). در واقع روایت و کانونی‌شدگی درونی در پرولوگ نمایشنامه، نشان دهندهٔ سوق یافتن آژاکس به سمت جنایتِ دیوانه‌وار است.

پس از آنکه توفانِ دیوانگی آژاکس به پایان می‌رسد، با دیدن اجساد حیوانات، دچار عذاب وجدان شده و احساس شرم می‌کند: «این است سردار دلیری که شجاعت و دلاوری او شهرهٔ آفاق بود ... اینک شجاعت و بی‌باکی او را در میان چهارپایان بی‌گناه بنگرید و بر سفاهت و رسوایی او بخندید!» (همان: ۲۴۸). آژاکس تنها مرگ را علاج درد خویش می‌داند و حاضر نیست افتخارهای گذشته‌اش را به خاطر عملی نابخردانه، پایان‌یافته بداند و مرگ را به زندگی همراه با شرم ترجیح می‌دهد: «یا باید با افتخار زیست یا به سربلندی هلاک شد» (همان: ۲۵۲).

در اپیزود اول، جابه‌جاییِ کانون روایی صورت گرفته و از تکمسا به آژاکس منتقل می‌شود. مورد کانون برای عامل کانون که آژاکس است، جسد حیواناتی‌ست که وی در میان‌شان است. او با دیدن آن‌ها آن چنان دچار شرمندگی می‌شود که می‌گوید: «زخمی که علاج آن تیغ است به هیچ داروی دیگر درمان نتواند یافت» (همان: ۲۵۸). او تصمیم می‌گیرد بمیرد و نتیجهٔ اندیشه‌اش به کنشِ خودکشی منجر می‌شود.

۴. ۳. ۴. روایت بنجی در رمان *خشم و هیاهو*

راویِ فصلِ اولِ رمان بنجی دچار مشکل ذهنی است و روایتِ او دارای شکست زمانی، ابهام و تداعی‌های مداوم است. دربارهٔ روایت بنجی می‌توان گفت «نقص‌های ذهنی او را از فهم زبان به‌عنوان یک ساختار نمادین ناتوان می‌کند» و زبان برای بنجی «بیان لفظی چیزی‌ست که می‌بیند و می‌شنود» (Clarke 2008, 176). بیشتر چیزها او را به اضطراب و گریه می‌اندازد و تنها چیزی که او را آرام می‌کند، خواهرش کدی است. ذهن او مدام بین اکنون و دوران کودکی‌اش در رفت و برگشت است و بنجی توانایی تفکیک آنها را ندارد. تا جایی که بارها کدی را، که سال‌هاست دور از خانواده زندگی می‌کند، با دخترِ کدی یعنی کونتین اشتباه می‌گیرد.

در روایتِ بنجی، عاملِ کانونِ روایت خود اوست، اما موردِ کانون در مورد او، مغشوش و چندگانه بوده و مدام در حال ارجاع به مشاهدات زمان حال و خاطرات گذشته است. به همین دلیل جهتِ روایت بنجی، کلاژی‌ست از کنش‌های افراد مختلف پیشِ چشمِ او، که وی در برابر آنها منفعل بوده و توانایی تفکر منطقی دربارهٔ آنها را ندارد؛ لذا جز ترسیدن و گریستن، دست به عمل دیگری نمی‌زند. در نمونهٔ زیر، می‌بینیم که دیدن کونتین نوجوان بر روی تاب در زمان حاضر، خاطرهٔ مادر دخترک یعنی کدی را برای بنجی تداعی می‌کند:

لاستر گفت: بنجی بیا اینور. می‌دونی که کونتین خانوم کفری می‌شه.

حالا توی تاب دو تا بود، و بعد یکی. کدی، سفید توی تاریکی تند تند آمد.

گفت «بنجی. چطوری در رفتی. ورش کجاست.»

بازوهایش را دور من حلقه زد و آرام گرفتم و به لباسش چنگ زدم و سعی کردم از آنجا دورش کنم.

کدی گفت «آخر چرا، بنجی. چی شده»[۲۴] (فاکنر، ۱۳۸۱: ۵۹).

۵. ۳. ۴. روایت کونتین در رمان *خشم و هیاهو*

طی روایت کونتین بسیاری از حقایق دربارهٔ خانواده مشخص می‌گردد. کونتین مانند بنجی، خواهرشان را

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.21]

دوست دارد؛ اما حس بنجی ناشی از وابستگی و درماندگی اوست، ولی احساس کونتین از نوع عشق مرد به زن است. او از لاابالی بودن خواهرش عصبانی بوده و به فاسق‌ها و شوهر مصلحتیِ کندیس (کدی) حسادت می‌ورزد. با این حال چنان عاشق خواهر است که مسئولیت باردار شدن او را به عهده می‌گیرد و از سوی خانواده محکوم می‌شود، در حالی که خطایی مرتکب نشده است. اندیشیدن به این مسائل، برای او به شکلی وسواس‌گونه درآمده، دچار عذاب وجدان شده و روایتش دچار تشتت کلامی می‌گردد: «کندیس و کونتین بالاتر از دوست پدر من مرتکب *زنای* حیف که برادر یا خواهر نداشتی *خواهر نه خواهر نه خواهر نداشتی*» (همان: ۱۱۲). علاوه‌برآن کونتین فکر می‌کند در حق دو برادرش ظلم شده، زیرا مزرعه را برای تحصیل او فروخته‌اند: «*مزرعهٔ بنجی زیر پنجره روی زمین افتاده بود و زار می‌زد. مزرعهٔ بنجی را فروخته‌ایم تا کونتین بتواند به هاروارد برود*. برادرت. داداش کوچکه‌ات» (همان: ۱۱۱). روایت او در چنین شرایط عاطفی و شناختی از اتفاق‌های زندگی‌اش، شکل می‌گیرد.

روایت کونتین مخاطب را به سوی درک دو مسئله جهت می‌دهد: چرا او تصمیم به خودکشی گرفته و چگونه برای انجام آن مهیا می‌شود. عامل کانون کونتین است و مورد کانون اتفاق‌هایی است که کونتین در طول گردش روزانه‌اش با آن‌ها مواجه می‌شود. روایت او به شدت عاطفی و سرشار از سانسور ذهنی است که گاه با بیانی منقطع و پر از ابهام روایت می‌شود: «*نمی‌دانم. خیلی چیز وحشتناکی در وجودم بود وحشتناک در وجودم پدر من مرتکب ز هیچ‌وقت این کار را کردی نکردیم آن کار را نکردیم راستی آن کار را کردیم*» (همان: ۱۷۰). روایت او نیز مانند بنجی دارای شکست زمانی و شامل روایت مشاهدات فعلی و تداعی خاطرات است، اما بسیار منطقی‌تر بوده و برعکس ماهیت مغشوش روایت بنجی، گفتار و اندیشهٔ کونتین دارای انسجام روایی است. مقایسهٔ نمونهٔ تداعی خاطرات او با تداعی‌های بنجی، این نکته را نشان می‌دهد:

بس کن کونتین
کدی
دوباره رفتم جلوش
کدی
بس کن
او را گرفتم
من از تو قوی‌ترم
بی‌جنبش بود و سخت و تسلیم‌ناپذیر اما آرام
دعوا نمی‌کنم بس کن بهتر است بس کنی
کدی نه کدی
فایده‌ای ندارد مگر نمی‌دانی فایده ندارد بگذار بروم (همان: ۱۷۷).

اما «در صفحه‌های پایانی روایتِ کونتین، زبان او بیشتر و بیشتر شبیه نشانه‌شناسی گفتار بنجی می‌شود، به گونه‌ای که دستور زبان و نقطه‌گذاری ناپدید می‌شود» (Clarke 2008, 178). مثلاً در طول چند صفحه، هیچ علامت سجاوندی در متن دیده نمی‌شود. مشاهدات کونتین طی گردش در دانشگاه، خیابان و محلی که برای غرق کردنِ خود انتخاب کرده، به همراه خاطرات دردناکی که برایش تداعی می‌شود و احساس شرم، حسادت و عذاب وجدانی که بر فکرش سنگینی می‌کند، دلیل تصمیم او برای خودکشی را مشخص می‌کند.

۶. ۳. ۴. روایت جیسن در رمان *خشم و هیاهو*

روایت جیسُن برعکس راوی‌های دو فصل پیشین، منطقی‌تر و حساب‌شده است. او فردی است کاسب‌کار و حسابگر که جز کسب ثروت به چیز دیگری فکر نمی‌کند: «می‌گویم بله، وقت نداشتم که باشم. هیچ وقت وقت نداشتم مثل کونتین برم هاروارد یا مثل پدرمان از بس عرق بخورم گور خودم را بکنم. مجبور بودم کار کنم» (فاکنر، ۱۳۸۱: ۲۰۸).

در اینجا عامل کانون جیسن بوده و چیزی که براساس نظریات ژنت موردِ کانون در این فصل است، تمرکز و توجهی است که جیسن نسبت به خواهرزاده‌اش کونتین دارد. زاویه دید جیسن باعث می‌شود که روایت در جهتِ تعقیب کونتین نوجوان پیش برود و خواننده از نگاه جیسن، دخترک را تحت نظر بگیرد: «می‌خوام بدانم وقتی مدرسه نمی‌ری ول می‌گردی کجا می‌ری. توی خیابان‌ها نمی‌گردی، والا می‌دیدمت. با کی ول

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.21]

می‌گردی؟» (همان: ۲۱۲). جیسن از یک‌سو مدام در هراس است که اموالش را از دست بدهد و از سوی دیگر، از اینکه کونتین با یک بازیگر تئاتر سیار رابطه دارد، عصبانی بوده و نگران است که دخترک مانند مادرش با این مرد فرار کند. البته جیسن نگران دختر نیست، بلکه نمی‌خواهد پولی که هر ماه کدی برای مخارج دخترش به جیسن می‌دهد و او بیشترِ این مبلغ را برای خودش برمی‌دارد، با رفتنِ دختر قطع شود. همچنین با اینکه سال‌ها از خودکشی کونتین گذشته، همچنان جیسن نسبت به او حسادت می‌کند. مجموعهٔ این شرایط عاطفی باعث می‌شود جیسن مدام در حال تلاش برای کسب پول یا به دنبال خواهرزاده‌اش باشد. آگاهی او از شرایط بد بازار کار و سرمایه، بی‌اعتمادی‌اش به کونتین و حسادتش به برادر درگذشته‌اش، روایت او را به شکل کانونی‌شدگی درونی درآورده است.

۷. ۳. ۴. روایت دیلسی (دانای کل محدود) در رمان *خشم و هیاهو*

در فصل پایانی، راوی دانای کل محدود است. این روایت برخلاف سه راوی قبلی، از نوع کانونی‌شدگی بیرونی است، چون گفته‌های راوی از دانسته‌های شخصیت‌ها کمتر است. با این حال، چشم‌انداز روایت بیشتر از سوی دیلسیِ خدمتکار است. پس می‌توان عامل کانون را در قسمتِ اعظمِ متنِ فصلِ چهارم، دیلسی دانست. مورد مشاهدهٔ این پیرزن، وقایعی است که در روز هشتم آوریل ۱۹۲۸ در خانهٔ کامپسن‌ها رخ می‌دهد و مهم‌ترینِ آن‌ها، دستبرد کونتین به پول‌های دایی‌اش و فرار از خانه، تصمیم جیسن برای تعقیب دختر و سرانجام ناامیدی وی از یافتن کونتین است. شخصیت‌ها در این بخش، در شرایط تنش هستند و سرعتِ روایتِ اتفاق‌ها، این اضطراب، هیجان و نگرانی را نشان می‌دهد:

جیسن گفت «کلید اون اتاق. همیشه پیش خودش نگهش می‌داره؟ مادر». بعد خانم کامپسن را دید و از پله‌ها پایین رفت و با او سینه‌به‌سینه شد. گفت «کلید را بده من» و افتاد به جان جیب‌های ربدوشامبر سیاه رنگ برگشته‌ای که خانم کامپسن به تن داشت. خانم کامپسن مقاومت کرد (همان: ۳۱۴).

در اینجا باز هم سایهٔ خودکشی کونتین در سال‌های قبل، بر فکر شخصیت‌ها سایه گسترده است؛ خانم کامپسن می‌گوید: «یادداشتش را پیدا کن. کونتین هم وقتی می‌خواست خودش را سربه‌نیست بکند، یک یادداشت گذاشت» (همان: ۳۱۵-۳۱۶). جیسن در این شرایط فقط به یک چیز می‌اندیشد و تنها یک تصمیم اتخاذ می‌کند: پیدا کردن کونتین و پس گرفتن پول‌هایش. دیلسی و دیگر شخصیت‌ها در موضع انفعالی، شاهد خشم جیسن و نگرانی خانم کامپسن برای سرنوشت کونتین هستند. در لایهٔ زیرین روایت این فصل، می‌توان دید که خدمتکاران، شاهد زوال و نابودی خانواده هستند.

۴. ۴. مقایسهٔ شیوهٔ روایت آژاکس و کونتین

بین دو شخصیت آژاکس و کونتین، از لحاظ عناصر تشکیل دهندهٔ کانونی‌شدگی یعنی طرز فکر، شرایط عاطفی، روند کنش و تصمیم‌گیری، شباهت‌هایی وجود دارد که می‌توان به سه موردِ آن اشاره کرد. اول اینکه هر دو دچار حس شرم هستند؛ آژاکس به دلیل جنایت جنون‌آمیزش و کونتین به خاطر علاقهٔ نامعمول به خواهرش و پایمال شدن حق برادرانش. این حس در نگاه هر دو به وقایع مؤثر بوده و زاویه دید آنها را جهت‌دهی کرده و در واکنش و تصمیم این دو فرد نقشی قاطع دارد. آژاکس می‌گوید: «اینک این آژاکس را بنگر، رسوا و انگشت‌نما در این بیغوله نشسته است» (سوفوکل، ۱۳۹۰: ۲۵۰). در روایت کونتین هم چنین فضایی وجود دارد:

گفتم من زنا با محارم کرده‌ام، آی پدر من گفتم. گل سرخ، محیل و آرام. اگر یک سال دانشجوی دانشگاه هاروارد باشی، منتها مسابقهٔ قایقرانی را نبینی، پولش را پس می‌دهند. بگذار مال جیسن باشد. یک سالی جیسن را به هاروارد بفرست (فاکنر، ۱۳۸۱: ۹۲-۹۳).

دوم آنکه یکی از مهم‌ترین مسائلی که آژاکس و کونتین به آن می‌اندیشند زمان است. هر دوی آن‌ها گذشت زمان را نمادی از پیش رفتن به سوی زوال و نابودی می‌دانند. آژاکس چنین می‌گوید: «ضربه‌های

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.21]

یکنواخت و بی‌انتهای زمان همه چیز را تکان می‌دهد» (سوفوکل، ۱۳۹۰: ۲۶۰). کونتین هم در آغاز فصل دوم دربارهٔ زمان صحبت می‌کند: «ساعت پدربزرگ بود و روزی که پدرمان آن را به من می‌داد گفت: کونتین، گور امید و آرزوها را به تو می‌دهم» (فاکنر، ۱۳۸۱: ۹۱). هر دوی آنان به دنبال رهایی از زمان هستند و این اندیشه آنان را به سوی مرگ سوق می‌دهد؛ چنان که آژاکس از خدای مرگ می‌خواهد جان او را چنان بستاند که فاصلهٔ بین زندگی و مرگش «یک گام کوتاه» باشد. کونتین هم با شکستن شیشهٔ ساعت و کندن عقربه‌هایش، قصدِ خود را برای رها شدن از زمان با یک کنشِ پرمعنی بیان می‌کند.

سومین مسئله ، تدارک دو شخصیت برای خودکشی است. توجه به زاویه دید آژاکس در صحنهٔ خودکشی و روایتش از تدارک شرایط برای این کار، نشان از تصمیم قاطع او برای مرگ دارد؛ او دربارهٔ دشنه‌ای که در خاک فرو کرده است می‌گوید: «جایگاه آن را در زمین آن چنان محکم کرده‌ام که هرگز نخواهد جنبید. تنها یک تکان و یک جنبش سریع مرگ را فراخواهد خواند» (سوفوکل، ۱۳۹۰: ۲۶۸). کونتین هم به فروشگاهی می‌رود تا اتوهایی بخرد و آنها را به پایش ببندد و خود را در رودخانه غرق کند: «پس دو تا اتوی کوچک هفت کیلویی خریدم، چون اگر کسی آنها را می‌دید فکر می‌کرد یک جفت کفش کاغذپیچ است» (فاکنر، ۱۳۸۱: ۱۰۲).

نتیجه‌گیری

یکی از ویژگی‌های نظریه‌های ساختارگرا این است که الگویی نظری و تحلیلی برای بررسی آثار گوناگون در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد و به طبقه‌بندی انواع متن‌ها و مقایسهٔ آنها با یکدیگر کمک می‌کند. نظریه‌های روایت‌شناسی ژنت نیز دارای چنین ویژگی است. کانونی‌شدگی زاویه دید بخشی از تئوری‌های ژنت است که چنانکه در بخش تحلیل مورد بررسی قرار گرفت، می‌تواند ابزاری مفید برای درک و مقایسهٔ آثار هنرمندان مختلف باشد. در این مقاله تلاش شد که شاخص‌های بحث کانونی‌شدگی در نظریهٔ روایت‌شناسی ژنت در تحلیل مقایسه‌ای *آژاکس* و *خشم و هیاهو* مورد بررسی قرار گیرد؛ شاخص‌هایی چون مشخص شدن عامل و مورد کانون، تعیین شرایط عاطفی، شناختی و میزان آگاهی شخصیت‌ها از وقایع و آنچه مشاهده می‌کنند و می‌اندیشند، و کنشی که به‌عنوان تصمیم اتخاذ می‌نمایند. نتایج کلی حاصل از این تحلیل را می‌توان در جدول‌های شماره ۱ و ۲ مشاهده نمود.

در پاسخ به پرسش‌های مقاله، نتایج به دست آمده در این پژوهش براساس جدول‌های شماره ۱ و ۲ نشان می‌دهد که زاویه دیدِ روایتِ هر شخصیت به‌عنوانِ عامل کانون، چگونه بر اندیشه و کنش شخصیت تأثیر می‌گذارد. همچنین براساس بررسی این تأثیر و تحلیل ویژگی‌های کانونی‌شدگی روایت شخصیت‌ها، می‌توان گفت که در هر دو اثر انتقال کانونی‌شدگی از شخصیتی به شخصیت دیگر مشاهده می‌شود و در هر دو اثر محورِ اصلی جهتِ روایت براساس زاویه دیدِ شخصیت‌ها، خودکشی دو شخصیت آژاکس و کونتین است. بنابراین انتقال کانونی‌شدگی روایت و شباهت جهت روایت در هر دو متن را می‌توان مبنای مقایسهٔ *آژاکس* و *خشم و هیاهو* در نظر گرفت. با بررسی عنصرِ زاویه دید در روایتِ دو اثر می‌توان نتیجه گرفت که با اینکه بین نوشته شدن آژاکس توسط سوفوکل در حدود سال ۴۴۰ پیش از میلاد و انتشار *خشم و هیاهو* در سال ۱۹۲۹ حدود ۲۳ قرن فاصله وجود دارد، و یکی از آثار رمان و دیگری نمایشنامه است، و نیز با وجود اختلاف بین نوع روایت آن‌ها و متفاوت بودن داستان‌هایشان، این دو متن دارای ویژگی‌های مشترکی هستند که در مورد الگو و ساختار بحث کانونی‌شدگی می‌توان آن‌ها را مورد بررسی قرار داد. این شباهت چه از لحاظ فرم و ساختار روایی و چه از نظر موضوع و حال و هوا، بیشتر در مقایسهٔ روایتِ دو شخصیت آژاکس و کونتین بارز است. زیرا هر دو در بیشترِ طول روایت، عامل کانون هستند، شرایط عاطفی و شناختی‌شان شباهت دارد و هر دو یک تصمیم مشترک می‌گیرند: خودکشی.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.21]

(کانونی‌ساز) عامل کانون	مورد کانون (کانونی‌شونده)	اندیشهٔ عامل و شرایط عاطفی و شناختی	کنش عامل
آتنا	آژاکس	خشم از آژاکس لذت از انتقام	مجنون کردنِ آژاکس
تکمسا	آژاکس	نگرانی و ترس از خودکشیِ آژاکس	بازگو کردن واقعه برای همسرایان التماس به آژاکس
آژاکس	آژاکس (مشاهدهٔ کشتار حیوانات به دست خودش)	خشم و فکر انتقام از سرداران یونانی احساس شرم و پشیمانی	خودکشی

جدول شماره ۱. عناصر کانونی‌شدگی در روایت شخصیت‌های نمایشنامهٔ *آژاکس*

عامل کانون (کانونی‌ساز)	مورد کانون (کانونی‌شونده)	اندیشهٔ عامل و شرایط عاطفی و شناختی	کنش عامل
بنجی	شخصیت‌ها و اتفاق‌های زمان حال شخصیت‌ها و وقایع زمان گذشته (به ویژه در رابطه با کدی) (مورد کانون مغشوش و چندگانه)	انفعال ارجاع مداوم به خاطرات گذشته	ترسیدن گریستن
کونتین	شخصیت‌ها و اتفاق‌های زمان حال شخصیت‌ها و خاطرات گذشته (به ویژه در رابطه با کدی) (مورد کانون منطقی و دارای انسجام روایی)	عذاب وجدان شرم حسادت	خودکشی
جیسن	کونتین (فرزند کدی)	خشم	تعقیب کونتین
دانای کل محدود (دیلسی)	شخصیت‌ها و اتفاق‌های زمان حال (به ویژه جیسن و خانم کامپسن) (کانونی‌شدگی بیرونی)	—	مشاهدهٔ وقایع

جدول شماره ۲. عناصر کانونی‌شدگی در روایت شخصیت‌های رمان *خشم و هیاهو*

پی‌نوشت

1. view point
2. perspective
3. focalizer
4. focalized
5. zero focalization
6. internal focalization
7. external focalization

۸. این کتاب براساس پایان‌نامه دکتری محبی در رشتهٔ تئاتر نوشته شده است.

9. Athena
10. Teucer
11. Achilles
12. Odysseus
13. Menelaus
14. Agamemnon
15. Tecmessa
16. Compson
17. Benjy
18. Quentin
19. Caddy
20. Jason
21. Dilsey
22. soliloquy
23. prologue

۲۴. شیوهٔ نوشتاری، علائم سجاوندی، ایرانیک (ایتالیک) کردن برخی واژه‌ها و کامل نبودن بعضی واژه‌ها و جمله‌ها، در بخش‌هایی که از متن *خشم و هیاهو* نقل شده، شیوهٔ فاکنر در نوشتنِ این رمان است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.21]

کتابنامه

پاینده، حسین. (۱۳۹۹)، *نظریه و نقد ادبی: درس‌نامه‌ای میان‌رشته‌ای*، جلد اول، چ۳، تهران: سمت.

پرینس، جرالد. (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.

تامس، برانون. (۱۴۰۰)، *روایت: مفاهیم بنیادی و روش‌های تحلیل*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: مروارید.

تولان، مایکل. (۱۳۹۳)، *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی*، ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، چ۲، تهران: سمت.

حری، ابوالفضل. (۱۳۹۲)، *جستارهایی در باب نظریه روایت و روایت‌شناسی*، تهران: خانه کتاب.

دیکسون کندی، مایک. (۱۳۹۰)، *دانشنامهٔ اساطیر یونان و روم*، ترجمهٔ رقیه بهزادی، چ۲، تهران: طهوری.

ژنت، ژرار. (۱۳۹۸)، *گفتمان روایت: جستاری در باب روش*، ترجمهٔ معصومه زواریان، تهران: سمت.

ـــــــ (۱۳۹۲)، *تخیل و بیان: نقد زبان‌شناختی*، ترجمهٔ الله‌شکر اسداللهی تجرق، تهران: سخن.

ـــــــ (۱۳۹۱)، *آرایه‌ها ۱*، ترجمهٔ آذین حسین‌زاده، تهران: قطره.

سلطان بیاد، مریم، غلامحسین کریمی دوستان و زکریا بزدوده. (۱۳۸۷)، «بررسی عناصر روایت و کانون مشاهده در رمان سخت‌تر شدن اوضاع»، *پژوهش‌های ادبی*، ۱۹.

سوفوکل. (۱۳۹۰)، *الکترا (فیلوکتتس، زنان تراخیس و آژاکس)*، ترجمهٔ محمد سعیدی، چ۶، تهران: علمی و فرهنگی.

عرب‌زاده حسینی، مرجان، مریم صالحی‌نیا و محمد جواد مهدوی. (۱۳۹۶)، «بررسی تطبیقی الگوی کانونی‌سازی نمایش‌نامه‌های لیلی و مجنون و مجنونِ لیلی»، *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، د. ۵، ش. ۴.

فاکنر، ویلیام. (۱۳۸۱)، *خشم و هیاهو*، ترجمهٔ صالح حسینی، چ۴، تهران: نیلوفر.

لینت‌ولت، ژپ. (۱۳۹۰)، *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت نقطهٔ دید: نظریه و تحلیل*، ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.

مارتین، والاس. (۱۳۹۳)، *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا، چ۶، تهران: هرمس.

مبارکی، سهیلا و علی تسلیمی. (۱۳۹۳)، «بررسی کانون روایت و رابطهٔ آن با جریان سیال ذهن در رمان *دلِ دلدادگی*»، *متن‌پژوهی ادبی*، ۵۹.

محبی، پرستو. (۱۳۹۸)، *روایت‌شناسی درام: نگاهی روایت‌شناسانه به ادبیات نمایشی ایران*، تهران: جام زرین.

ـــــــ، محمد باقر قهرمانی و بهروز محمودی بختیاری. (۱۳۹۳)، «سیر تکاملی مطالعات نظری روایت‌شناسی در درام»، *کتاب صحنه*، ۹۶.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۴)، *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

Clark, Deborah. 2008. "Erasing and Inventing Motherhood: *The Sound and the Fury and As I Lay Dying.*" *In Bloom's Modern Critical Views: William Faulkner*, edited by Harold Bloom, 199-171. New York: Infobase.

Fludernik, Monika. 2009. *An Introduction to Narratology*. Translated by Patricia Häusler-Greenfield and Monika Fludernik. New York: Routledge.

Genette, Gérard. 1993. *Fiction & Diction*. Translated by Catherine Porter. New York: Cornell University Press.

Klauk, Tobias, Tilmann Köeppe, and Edgar Onea. 2012. "The Pragmatics of Internal Focalization." *Style* 46, no. 2 (Summer): 229-246.

Lešić-Thomas, Andrea. 2008. "Focalization in Pushkin's *Eugene Onegin* and Lermontov's *A Hero of Our Time*: Loving the Semantic Void and the Dizziness of Interpretation." *The Modern Language Review* 103, no. 4 (October): 1067-1085.

Libatique, Daniel. 2015. "A Narratological Investigation of Ovid's Medea: *Met.* 7.1-424." *The Classical World*, 109, no. 1(Fall): 69-89.

McIntyre, Dan. 2006. *Point of View in Plays*. Philadelphia: John Benjamins.

Prince, Gerald. 2003. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.21]