*Journal Of Narrativestudies*
*E-ISSN: 2588-6231*
*Vol.10, No. 20*
*Autumn and Winter 2026*
*Research Article*

Received: 29/10/2024
Accepted: 28/08/2025

* Corresponding Author's E-mail: nahidmehrafruz@yahoo.com

# A Comparative and Analytical Study of Focalization in Women . Authored Novels of the 1990s and 2000

## Case Studies: *Wandering Island*; *I'll Turn Off the Lights*[1]

**Zahra Hayati,[2] Hossein Safi,[3] Nahid Mehrafrooz[*4]**

**Abstract**

This article offers a comparative analysis of focalization in two novels written by Iranian women: Simin Daneshvar's *Jazireh-ye Sargardani* (*The Wandering Island*) and Zoya Pirzad's *Cheragh-ha ra man khamush mikonam* (*I'll Turn Off the Lights*). It examines the similarities and differences in the patterns and functions of focalization in the two novels and considers their relationship to the representation of women's experiences in different social and historical contexts. The theoretical framework draws primarily on Gérard Genette's distinction between "who speaks?" and "who sees?",

1.This article is derived from the doctoral dissertation entitled 'A Comparative and Analytical Study of Focalization in Women-Authored Novels of the 1990s and 2000s (Solar Hijri),' completed under the supervision of Dr. Zahra Hayati by the researcher Nahid Mehrafrooz.

2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Institute for Language and Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0000-0001-7690-3394

3. Associate Professor, Faculty of Linguistics, Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran.
https://orcid.org/ 0009-0007-3317-1585

4. PhD Graduate in Persian Language and Literature, Institute for Language and Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran
Corresponding author
https://orcid.org/0009-0000-7063-0559

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

*Journal Of Narrativestudies*
*E-ISSN: 2588-6231*
*Vol.10, No. 20*
*Autumn and Winter 2026*
*Research Article*

together with his classification of *zero*, *internal*, and *external focalization*. The article also draws on Michael Toolan's distinction among the *perceptual*, *psychological*, and *ideological dimensions of focalization*. Adopting a descriptive-analytical approach, the article examines the distribution, variation, and narrative functions of focalization in the two novels. The findings show that *Jazireh-ye Sargardani* employs a dynamic and variable system of focalization, combining internal, external, and zero focalization with perceptual, psychological, and ideological orientations. This multiplicity of perspectives corresponds to the protagonist Hasti's state of uncertainty and her confrontation with conflicting cultural, emotional, and ideological positions. By contrast, *Cheragh-ha ra man khamush mikonam* relies predominantly on fixed internal focalization. Claris, who functions simultaneously as narrator, protagonist, and focalizer, presents much of the narrative through her perception of the domestic environment, household activities, and everyday experiences. The relative stability of focalization corresponds to the repetitive and static character of her everyday life and directs greater attention toward her psychological and emotional experience. The article concludes that focalization is not merely a technical device for organizing narrative perspective; it is also a significant meaning-producing mechanism that contributes to characterization and to the representation of different forms of women's lived experience.

## Introduction

Focalization is one of the central concepts of narratology and refers to the perspective through which narrative events, characters, and objects are perceived and presented. Following Genette, narrative perspective can be distinguished from narration through the difference between "who speaks?" and "who sees?". This distinction makes it possible to examine the distribution of knowledge and perception within a narrative and to determine whose perspective governs the presentation of events. Genette distinguishes among zero, internal, and external

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

focalization. In zero focalization, the narrator possesses knowledge exceeding that available to the characters. In internal focalization, narrative information is restricted to the perspective of a particular character, whereas external focalization limits access to the characters' inner states and directs attention primarily toward externally observable actions and events.

The article applies these concepts to *Jazireh-ye Sargardani* and *Cheragh-ha ra man khamush mikonam*, two novels written in different decades and situated within different social and cultural contexts. Although both novels focus on women's lives and experiences, they construct their narrative worlds through substantially different patterns of perspective. A comparison of these patterns can therefore shed light on the ways in which narrative form participates in the representation of women's psychological, social, and ideological conditions. To this end, the article also employs Toolan's distinction among perceptual, psychological, and ideological orientations, thereby moving beyond the merely formal identification of types of focalization and examining the functions that focalization performs within each narrative.

The central concern of the article is to determine how focalization operates in the two novels and what similarities and differences can be identified through a comparative analysis of their focalization patterns. More specifically, the article examines the relationship among the type of focalization, the identity and position of the focalizer, the objects that are focalized, and the psychological and ideological dimensions of the narrative. From this perspective, focalization is treated not as an isolated formal feature but as an important component of narrative structure and as a means through which the novels construct different forms of female experience.

## Previous Research

Previous studies have examined *Jazireh-ye Sargardani* from a variety of theoretical and critical perspectives, including postmodernism,

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

psychological and existential approaches, postcolonial criticism, identity, and social and ideological conflict. Studies focusing on the protagonist's wandering and decision-making have emphasized the psychological dimensions of the novel and have shown how its characters are placed in situations in which they must make choices and reveal their psychological characteristics. Postcolonial readings have likewise drawn attention to the novel's identity-oriented and anti-colonial dimensions. Taken together, these studies suggest that the dominant perspectives of the narrative are closely associated with its psychological and ideological dimensions and can therefore be productively examined through the concept of focalization.

Previous research on *Cheragh-ha ra man khamush mikonam* has also approached the novel from a range of perspectives, including stylistics, feminism, language and gender, psychology, mythology, sociology, the chronotope of the home, and the theory of the silent group. Several narratological studies have specifically examined narrative voice, narrative time, and focalization on the basis of Genette's theory. Other studies have focused on the psychological dimensions of focalization and emphasized the relationship between the protagonist's inner experiences and the domestic environment in which her life unfolds. This body of research provides an important basis for examining the narrative perspective of the novel, while a comparative analysis of its focalization in relation to *Jazireh-ye Sargardani* makes it possible to identify broader differences in the narrative representation of women's lives.

The article builds on these previous studies while placing focalization at the center of a comparative analysis. Rather than treating focalization as an independent formal feature, the article examines its relationship with characterization, narrative structure, psychological experience, and ideological orientation. In doing so, it seeks to demonstrate how differences in narrative perspective correspond to differences in the construction of the two novels' narrative worlds.

*Journal Of Narrativestudies*
*E-ISSN: 2588-6231*
*Vol.10, No. 20*
*Autumn and Winter 2026*
*Research Article*

## Main Discussion

In ***Jazireh-ye Sargardani***, focalization is characterized by considerable variation and mobility. The narrative shifts among different focalizing positions and alternates between internal and external perspectives, with instances that approach zero focalization. This variation enables the reader to move between an externally observable view of characters' actions and speech and access to their thoughts, feelings, and perceptions. The shifting perspective is particularly significant in relation to Hasti, the protagonist, whose psychological and ideological condition is marked by uncertainty, conflict, and movement between incompatible positions.

The dreams that occur at significant points in Hasti's narrative are particularly important in this respect. The contrast between images of darkness, brokenness, and uncertainty, on the one hand, and images of the road, light, the golden key, and flight, on the other, provides access to the protagonist's psychological condition through internal focalization. Such passages allow the narrative to represent not only what Hasti experiences but also the ways in which she interprets and responds emotionally to her circumstances. Focalization thus becomes a means of representing her inner conflict and her gradual movement toward a decision.

The article also examines the focalization of other characters, including Turan-jan, Eshrat, Salim, and Morad. The movement among their perspectives contributes to the multiplicity of the narrative discourse and allows different ideological and emotional positions to be juxtaposed. External focalization tends primarily to emphasize characters' actions and speech, whereas internal focalization provides access to their psychological states. Through the interaction of these perspectives, the narrative produces a multilayered discourse in which the protagonist is situated between contradictory cultural patterns and competing emotional and ideological choices. The perceptual

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

orientation is consequently dynamic, while perceptual, psychological, and ideological dimensions of focalization operate simultaneously.

The ideological dimension is particularly significant in *Jazireh-ye Sargardani*. The shifts in perspective do not merely increase the amount of information available to the reader; they also create a space in which different attitudes and positions can be contrasted and evaluated. The focalization of different characters therefore contributes to the construction of the novel's ideological discourse and plays a role in resolving Hasti's state of indecision.

The focalization system of *Cheragh-ha ra man khamush mikonam*, by contrast, is predominantly fixed and internal. Claris functions simultaneously as narrator, protagonist, and focalizer, and much of the narrative is filtered through her perspective. The external world is presented largely through her attention to the home, household affairs, domestic objects, and everyday activities. External focalization therefore operates differently from that found in *Jazireh-ye Sargardani*: rather than concentrating primarily on characters' actions and speech, it focuses more strongly on the domestic environment and on the repetitive practices of everyday life.

At the same time, the novel frequently moves from the external representation of domestic objects and activities to the internal representation of Claris's thoughts and emotions concerning those same objects and activities. This movement between external and internal dimensions gives apparently ordinary domestic actions psychological significance. The title of the novel, I'll Turn Off the Lights, is itself closely associated with this domestic sphere and acquires meaning within the context of the protagonist's everyday position and experience.

The fixed nature of focalization in the novel corresponds to the repetitive and relatively static structure of Claris's life. Because the perspective remains largely centered on the same focalizing consciousness and the same domestic sphere, the narrative repeatedly returns to everyday routines rather than presenting substantial changes in the protagonist's external circumstances. The stability of

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

focalization thus reinforces the sense of repetition and the limited possibility of objective transformation. At the same time, internal focalization reveals Claris's psychological and emotional responses to these circumstances and exposes tensions between social expectations, established norms, and personal desires.

Claris's internal dialogues and reflections further demonstrate the psychological function of focalization. Different aspects or versions of the self-emerge within her consciousness, revealing conflicts that remain largely internal rather than being translated into decisive external action. Consequently, whereas *Jazireh-ye Sargardani* uses shifts in focalization to construct a plural and conflictual narrative world, *Cheragh-ha ra man khamush mikonam* employs a relatively stable focalizing consciousness to emphasize introspection, emotional experience, and the constraints of everyday domestic life.

The comparison also reveals an important difference in the ideological orientation of the two novels. *Jazireh-ye Sargardani* explicitly incorporates ideological focalization alongside perceptual and psychological orientations. Different perspectives allow political, cultural, and ideological positions to enter into dialogue with one another. In *Cheragh-ha ra man khamush mikonam*, ideological focalization is considerably less explicit. Nevertheless, its ideological dimension can be inferred from the overall organization of the narrative, particularly from its sustained concentration on the private sphere, the home, domestic responsibilities, and the protagonist's relationship with established social expectations.

The two novels thus employ different focalization patterns that correspond to different narrative styles and structures. In *Jazireh-ye Sargardani*, the dynamic movement among focalizers and focalized objects produces a plural and multilayered discourse. In *Cheragh-ha ra man khamush mikonam*, the relative stability of the focalizer and the repeated concentration on the domestic sphere produce a more uniform and inward-looking narrative. The difference is therefore not merely formal; it contributes directly to the ways in which the two novels conceptualize and represent women's worlds.

*Journal Of Narrativestudies*
*E-ISSN: 2588-6231*
*Vol.10, No. 20*
*Autumn and Winter 2026*
*Research Article*

## Conclusion

The comparative analysis demonstrates that focalization in the two novels is closely connected with characterization, narrative structure, and the representation of women's psychological, social, and ideological experiences. *Jazireh-ye Sargardani* employs a dynamic and variable system of focalization in which internal, external, and zero focalization interact and in which perceptual, psychological, and ideological orientations coexist. This multiplicity of perspectives corresponds to the protagonist's state of wandering and to her confrontation with contradictory cultural, emotional, and ideological positions. The changing focalization consequently produces a plural, multilayered, and conflict-oriented narrative discourse.

In *Cheragh-ha ra man khamush mikonam*, by contrast, focalization is predominantly internal and fixed, with Claris occupying the simultaneous positions of narrator, protagonist, and focalizer. The narrative's sustained concentration on the home and on repetitive domestic activities directs attention toward psychological and emotional experience. The relative absence of significant shifts in focalization corresponds to the repetitive and static nature of the protagonist's everyday life and to the limited transformation of her external circumstances.

The findings therefore suggest that the differences between the two novels' focalization systems reflect two distinct conceptions of women's worlds, shaped by different social and historical contexts. *Jazireh-ye Sargardani* presents a world marked by contradiction, plurality, conflict, and ideological challenge, whereas *Cheragh-ha ra man khamush mikonam* constructs a more uniform, static, and inward-oriented world centered on domestic life and psychological experience. Focalization consequently functions not simply as a technical means of regulating narrative information but as a fundamental mechanism through which the article's two novels construct meaning, shape their protagonists, and represent different modes of female experience.

*دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی*
سال ۱۰، شمـارهٔ ۲۰، پاییز و زمستان ۱۴۰۵، صص ۷۵-۱۳۳
مقالهٔ پژوهشی

# مقایسه و تحلیل کانونی‌سازی در رمان‌های زن‌نوشت دههٔ ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰

## مطالعهٔ موردی: *جزیرهٔ سرگردانی*؛ *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*[۱]

**زهرا حیاتی،[۲] حسین صافی،[۳] ناهید مهرافروز[*۴]**

(دریافت: ۱۴۰۳/۰۸/۰۸ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۰۶)

**چکیده**

کانونی‌سازی یکی از سازه‌های بنیادین روایت است و با تحلیل آن می‌توان به بازنگری شکل و محتوای روایت پرداخت. مسئلهٔ پژوهش این است که همانندی‌ها و ناهمانندی‌های کانونی‌سازی در رمان‌هایی که پیوند یا گسست معناداری دارند، چه تفاوتی را در گفتمان روایی نشان می‌دهد؟ رمان‌های زن‌نوشت دههٔ ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰، و به‌طور مشخص، *جزیرهٔ سرگردانی*،

---

۱. این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری با عنوان «مقایسه و تحلیل کانونی‌سازی در رمان‌های زن‌نوشت دههٔ هفتاد و هشتاد شمسی» است که با پژوهش ناهید مهرافروز، با راهنمایی دکتر زهرا حیاتی، به انجام رسیده است.

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، پژوهشکدهٔ زبان و ادبیات، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.
https://orcid.org/0000-0001-7690-3394

۳. دانشیار زبان‌شناسی، پژوهشکدهٔ زبان‌شناسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.
https://orcid.org/0009-0007-3317-1585

۴. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، پژوهشکدهٔ زبان و ادبیات، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول)

*nahidmehrafruz@yahoo.com
https://orcid.org/0009-0000-7063-0559

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نوشتهٔ سیمین دانشور و *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، نوشتهٔ زویا پیرزاد به‌عنوان مطالعهٔ موردی برگزیده شدند تا از یک سو نقش همانندی جنسیتی در شیوهٔ کانونی‌سازی بررسی شود و از سوی دیگر تأثیر و تأثر میان کانونی‌سازی و ناهمانندی بافت اجتماعیِ نگارش رمان تحلیل شود. چارچوب نظری تحقیق، کانونی‌سازی روایت با تأکید بر انواع کانونی‌سازی و وجوه کانونی‌سازی است. روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی است و دستاوردهای پژوهش نشان می‌دهد شکل کانونی‌سازی با محتوای کانونی‌شده تناسب دارد. در رمان *جزیرهٔ سرگردانی* که ابتدای دههٔ ۱۳۷۰ نوشته شده، کانونی‌سازی میان راوی و شخصیت‌ها دست به دست می‌شود؛ توزیع کانونی‌سازهای بیرونی و درونی، متنوع و متناوب است؛ وجوه کانونی‌سازی نیز هر سه نوع ادراکی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک را دربرمی‌گیرد. این شکل روایتگری، محتوای کانونی‌شده، یعنی سرگردانی شخصیت را پشتیبانی می‌کند. در رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، کانونی‌ساز راوی ـ شخصیت است و هم او کانونی‌شده است؛ توزیع کانونی‌سازهای بیرونی و درونی به این شکل است که در بیشتر پاره‌روایت‌ها با غلبهٔ کانونی‌ساز بیرونی و جهت‌گیری ادراکی مواجهیم که بیشتر به مکان خانه و کنش خانه‌داری محدود است، و بعد به گزاره‌ای کوتاه، با کانونی‌سازی درونی با جهت‌گیری روان‌شناختی گره می‌خورد که احساس راوی ـ کانونی‌ساز را نسبت به آنچه با کانونی‌سازی بیرونی بیان شده، باز در کانون دید قرار می‌دهد؛ و این شیوهٔ کانونی‌سازی از محتوای کانونی‌شدهٔ رمان که مستغرق بودن در روزمرگی است، پشتیبانی می‌کند.

**واژه‌های کلیدی**: کانونی‌سازی، رمان، زن‌نوشت، *جزیرهٔ سرگردانی*، *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*.

**۱. مقدمه**

روایت‌شناسی[۱] شاخه‌ای از نظریهٔ ادبی است که با مطالعهٔ همانندی روایت‌ها، تا جایی که توانسته ابزار فهم روایت[۲] را به‌دست داده است. روایت‌پژوهی[۳] نیز رویکردی در نقد ادبی و هنری است که با تکیه بر یافته‌های روایت‌شناسان، شیوه‌های روایت‌پردازان را در تبدیل داستان به روایت شرح می‌دهد و داده‌هایی برای تفسیر متون و مقایسهٔ آن‌ها در سطحی گسترده‌تر فراهم می‌آورد.

یکی از مهم‌ترین یافته‌های نظریه‌پردازان که در طول تاریخ روایت‌شناسی ساخته و پرداخته شده، این است که نقطهٔ دید از بنیادی‌ترین ابزارهای روایت‌گری است. رویدادهایی که در یک گفتمان روایی پیش چشم مخاطب می‌آید، از دیدگاه شخصیت یا شخصیت‌ها یا راویِ داستان دیده می‌شود. دیدگاه[۴] یا منظر روایت در هر گفتمان روایی، از حکایت و افسانه و قصه تا داستان و رمان و نمایشنامه و...، سازندهٔ شکل و محتوای روایت است. به‌همین‌سبب تحلیل نقطهٔ دید در متن روایی، هم پیچیدگی و شگردهای هنر روایت‌پردازی را نشان می‌دهد؛ هم فهم جهان‌بینی متن را آسان‌تر می‌کند.

نگاهی به پیشینهٔ پژوهش‌های انجام‌یافته در این زمینه، نشان می‌دهد بیشتر پژوهشگران یا به متون واحد پرداخته‌اند یا به مقایسه و برهم‌سنجی متون با ملاک و میزانی معنادار روی آورده‌اند. در این پژوهش تلاش شده است گروهی از نوشته‌ها با همسانی جنسیت نویسندگان و ناهمسانی زمان نگارش آن‌ها واکاوی شود. فرض پژوهش این است که دستاوردهای این برهم‌سنجی می‌تواند به پژوهش‌های آتی با رویکردهای دیگر کمک کند؛ چنانکه به کار تحلیل گفتمان خواهد آمد. نوشتهٔ پیشِ رو از پژوهشی کلان‌تر بیرون آمده که به تحلیل کانونی‌سازی در رمان‌های زن‌نوشتِ دههٔ

۱۳۷۰ و ۱۳۸۰ پرداخته و این‌جا به دو اثر از سال‌های ابتدایی این دو دهه بسنده شده است.

در آن پژوهش کلان و در این نوشتهٔ خُرد، مسئله این است که همانندی و ناهمانندی شیوه‌های کانونی‌سازی روایت‌های زن‌نوشت در دو برههٔ زمانی، چه نتیجه‌ای پیش چشم می‌آورد؟

در این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی و با رویکرد روایت‌شناختی به تحلیل شیوه‌های کانونی‌سازی در دو رمان *جزیرهٔ سرگردان*، نوشتهٔ سیمین دانشور؛ و *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، نوشتهٔ زویا پیرزاد، پرداخته می‌شود. در این دوره‌های منتخب، فضای فرهنگی جامعهٔ ایران، گفتمان عقیدتی غالب در دههٔ ۱۳۶۰ و عواطف و افکار مرتبط با انقلاب و دفاع مقدس را پشت سر گذاشته، دیدگاه‌های انتقادی روایت را شکل می‌دهد. بدیهی است یکی از بسترهای بروز و ظهور اندیشه‌های انتقادی، آن دسته از آثار هنری هستند که از سوی زنان خلق می‌شوند و به همین سبب، مطالعهٔ موردی پژوهش با صفت زن‌نوشت، تحدید شده است.

بنیادی‌ترین پرسش‌های تحقیق این است که در دو رمان *جزیرهٔ سرگردانی* و *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، انواع کانونی‌سازی کدام است و دلالتمندی آن چگونه تبیین می‌شود؟ چه همانندی‌های معناداری میان آن‌ها وجود دارد؟ و نسبت این کانونی‌سازی‌ها با وجوه ادراکی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک چیست؟

### ۱ـ۱. ادبیات نظری پژوهش

از دوران باستان تا هم‌اکنون، استادان بلاغت و نظریه‌پردازان روایت، به شیوه‌های گوناگون در روایت‌پردازی توجه کرده و کوشیده‌اند سازه‌های بنیادین روایت را در گونه‌های مختلف آن بازشناسند.

در متون کلاسیک، یک نفر راوی[۵] است که رویدادها و پندار و گفتار و کردار شخصیت‌ها از زاویهٔ دید او بازگو می‌شوند. به همین سبب، در مطالعات پیشاروایت‌شناسی، بحث زاویهٔ دید[۶] مطرح می‌شود و در تحلیل متون داستانی به کار منتقد می‌آید. دربرابر، ادبیات مدرن با پرداختن به ویژگی چندصدایی و با تأکید بر پیچیدگی شخصیت‌های داستان که هریک می‌توانند هم‌سنگ راوی باشند، درپی ادراک دیدگاه و نظرگاهی است که روایت از دریچهٔ آن بازگو می‌شود. به همین سبب، پس از قرن بیستم بحث نقطهٔ دید و در کانون دید قرار دادن، مطرح و با اصطلاح کانونی‌سازی[۷] تعریف شد. مفهوم کانونی‌سازی با این پشتوانهٔ ادبی ـ فلسفی زاده شد که افکار و عواطف شخصیت از بازنمایی وقایع مهم‌تر است.

فهم کانونی‌سازی به‌عنوان یکی از سازه‌های بنیادین روایت، با طرح این دو پرسش آغاز می‌شود: «چه کسی می‌گوید؟» و «چه کسی می‌بیند؟».

> اکثر منابع نظری دربارهٔ این موضوع (نظرگاه در روایت) .... دچار این خطا می‌شوند که آنچه را در اینجا «وجه روایت»[۸] و «صدای روایت» می‌نامم با هم اشتباه می‌گیرند یعنی دو پرسش کاملاً متفاوت را یکسان تصور می‌کنند و آن شخصیتی که زاویهٔ دیدش نظرگاه روایت را جهت می‌دهد کیست؟ و راوی کیست؟ یا اگر بخواهیم ساده‌تر بگویم و «چه کسی (جهان خلق‌شده در داستان را) می‌بیند»؟ و چه کسی (رویدادهای جهان داستان را) به خواننده می‌گوید؟ (ژنت، ۱۳۹۸، ص. ۱۳۸).

زاویهٔ دید به آن کس می‌پردازد که داستان را می‌گوید و روایت می‌کند؛ و چه‌بسا داستان را نه از دیدگاه خود که از نظرگاه شخصیتی در داستان بیان کند. آنکه می‌گوید با آنکه می‌بیند، در تعریف متفاوت است؛ اگرچه در عمل روایت، می‌تواند یکی باشد یا نباشد. این دقیقه را روایت‌شناسانی چند، مانند کلینت بروکس[۹] و رابرت پن وارن[۱۰] در ۱۹۴۳ گفتند و دربارهٔ آن گفت‌وگو کردند و سرانجام با نام ژرار ژنت[۱۱] در ۱۹۷۲ و با

اصطلاح کانونی‌شدگی یا کانونی‌سازی به قاعده‌ای منظم و قابل تعریف در تحلیل روایت‌ها تبدیل شد؛ چنانکه بیشتر اصطلاحات ژنت، چیزی شبیه فصل‌الخطاب است. مکاریک در کتاب *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی*، پس از برشمردن نظریه‌پردازان حوزهٔ روایت‌شناسی، به‌درستی به این نکته اشاره می‌کند که ژنت سرآمد همهٔ این نظریه‌پردازان است.

> در حوزهٔ پی‌رنگ، روایت‌شناسی ساختارگرا تحت تأثیر رده‌بندی موشکافانهٔ ژرار ژنت است. اصطلاحاتی که او در کتاب *مجازها* به‌کار برده است، به اصطلاحات رایج این حوزه در زبان‌های مختلف بدل شده‌اند. ازجمله موضوع‌های مورد مطالعهٔ او می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: ترتیب ارائهٔ رخدادها (مختل شدن ترتیب وقایع به‌واسطهٔ بازگشت زمانی و پیشواز زمانی)، دیرش، بازنمایی (تمایز میان «صحنه» و «چکیده»)، روابط میان زمان روایت‌شده و زمان روایت، شیوهٔ بازنمایی (کنش متقابل محاکات و نقل)، روایت (چه کسی سخن می‌گوید؟)، راوی (چه نسبتی با رخداد روایت‌شده دارد؟)، کانونی‌سازی (چه کسی می‌بیند)، سطوح روایی‌ای که به واسطهٔ آمدن داستانی در دل داستانی دیگر به وجود می‌آیند و مفهوم روایت‌گیر (روایت شنو) به‌عنوان زوج ارتباطی راوی (مکاریک، ۱۳۸۵، ص. ۱۵۲).

امروز، بیشتر و شاید همهٔ پژوهشگران روایت به این درک رسیده‌اند که محتوای یک داستان با شیوهٔ روایت کردن آن فرق می‌کند و این تفاوت با دوگانه‌های فابیول[۱۲]/ سوژه[۱۳] یا داستان[۱۴]/ روایت توضیح داده می‌شود.

ژرار ژنت می‌گوید در هر روایت اطلاعاتی دریافت می‌کنیم که راوی و شخصیت‌های داستان آن را ارائه می‌دهند و هرکدام از آن‌ها به فراخور احساس و دانش خود اطلاعاتی دارند. آن کسی که می‌بیند و ما رویدادها را از دیدگاه او می‌بینیم، «کانونی‌ساز»[۱۵] است و آنچه از منظر او می‌بینیم، «کانونی‌شده»[۱۶] است و این فرایند، «کانونی‌سازی» یا «کانونی‌شدگی» است.

چون‌وچرای روایت‌شناسانی چون رولان بارت، اشلومیت ریمون کنان، میکی‌بال، مایکل تولان،[۱۷] ژرار ژنت و دیگران بر سر این بود که چه شگردها و ترفندهایی یک موضوع داستانی واحد را به روایت‌های متفاوت تبدیل می‌کند و با تحلیل شگردهای روایی در متون روایی گوناگون، این دریافت حاصل شد که وقتی یک مادهٔ داستانی واحد می‌تواند به شکل‌های گوناگون روایت شود، یعنی راویان مختلف می‌توانند اطلاعات داستانی را به‌گونه‌های مختلف و براساس دیدگاه‌های متفاوت ارائه دهند. اینکه راویان چیزهایی می‌گویند و چیزهایی پنهان می‌کنند، یا چیزهایی را زودتر و چیزهایی را دیرتر می‌گویند، یکی از سازوکارهای اصلی در تبدیل طرح اولیه (داستان) طرح پرداخته شده (روایت) است (بری، ۱۴۰۰، ص. ۲۱). تعریف و دسته‌بندی سازه‌های بنیادین روایت، تاریخ نظریه‌های روایی را شکل داده است که در پژوهش پیشِ رو، دو بحث سامان‌یافته در دسته‌بندی‌های ژنت و تولان مورد توجه است: یکی انواع کانونی‌سازی؛ و دیگری، وجوه کانونی‌سازی.

سخن ژنت این است که در هر روایت، اطلاعات محدودی انتخاب و به مخاطب ارائه می‌شود و معیار این انتخاب، یک نقطهٔ دید (مترادفِ دیدگاه، نظرگاه، منظر) است که همه‌چیز از رهگذر آن ادراک می‌شود. سخن تولان این است که آنچه ادراک می‌شود سه حوزه را دربرمی‌گیرد: یا چشم‌اندازی بصری است که مجسم می‌شود؛ یا عاطفه‌ای است که القا می‌شود؛ یا ایدئولوژی و جهان‌بینی‌ای است که کانونی می‌شود (تولان، ۱۳۹۳، صص. ۱۰۸ ـ ۱۰۹).

ژنت مفهوم کانونی‌سازی را با تمایز دو اصطلاح «وجه روایت» و «صدای روایت»[۱۸] توضیح می‌دهد. وجه روایت نشان می‌دهد شخصیتی که زاویهٔ دیدش منظر روایت را

شکل می‌دهد، کیست؟ و صدای روایت تلاشی برای جواب دادن به این پرسش است که روایتگر داستان چه کسی است؟

انواع کانونی‌سازی و ابعاد گوناگونِ سه وجه کانونی‌سازی، شگردهای گونه‌گون روایت را رقم می‌زند:

۱. روایتی که فاقد کانونی‌سازی یا صفر درجه[۱۹] است؛ یعنی رویدادهای داستان از سوی سوم‌شخص توصیف می‌شوند، بی‌آنکه بر چهارچوب ادراکی شخصیتی بنا شده باشند؛

۲. روایتی که دارای کانونی‌سازی درونی[۲۰] است؛ یعنی شخصیتی در درون است، شاملِ اول‌شخص ناظر یا اول‌شخص شرکت‌کننده که یک چهارچوب ادراکی بنا می‌کند و همه‌چیز در آن چهارچوب درک می‌شود و خود سه نوع است: یا ثابت است و فقط یک شخصیت آن را برعهده دارد؛ یا متغیر است و شخصیت‌های مختلف آن را بر عهده دارند؛ یا چندگانه است و هریک از شخصیت‌ها از منظر خود روایت را ارائه می‌دهند؛

۳. روایتی که دارای کانونی‌سازی بیرونی[۲۱] است؛ یعنی رفتار و گفتار شخصیت برای خواننده به نمایش گذاشته می‌شود، بی‌آنکه افکار و احساسات درونی او برای مخاطب آشکار شود. توصیف مکان رویدادها و ظاهر شخصیت‌ها، مشمولِ این شیوهٔ کانونی‌سازی است (ژنت، ۱۳۹۸، صص. ۱۳۷ ـ ۱۴؛ مارتین، ۱۳۸۴، صص. ۱۰۷ ـ ۱۱۰؛ یان، ۱۴۰۰، صص. ۱۳۳ ـ ۱۳۷؛ پاینده، ۱۳۹۷، صص. ۱۸۶ ـ ۱۸۷).

این تعریف‌ها و دسته‌بندی‌ها در نگاه نخست، ساده و هنگام تحلیل، پیچیده است. برای نمونه، کانونی‌سازی می‌تواند متغیر یا چندگانه باشد و قاعدهٔ واحدی برای آن وجود ندارد؛ هر قاعده می‌تواند در بخشی از روایت به‌کار رفته باشد.

> ژنت می‌پذیرد که کانونی‌سازی در روایت، هم می‌تواند به‌صورت «متغیر» انجام شود (یعنی شخصیت‌های متعددی کانونی‌سازی کنند) و هم به صورت «چندگانه» (یعنی وقایعی ظاهراً یکسان از زاویهٔ دید شخصیت‌های متفاوت به خواننده ارائه شود). وی همچنین قبول دارد که از این روی، هیچ قاعدهٔ واحدی دربارهٔ کانونی‌سازی نمی‌تواند همواره در کل اثر مصداق داشته باشد، بلکه هر قاعده‌ای در بخش معینی از روایت صدق می‌کند که البته ممکن است بسیار کوتاه باشد (تامس، ۱۴۰۰، ص. ۹۳).

میزان تداوم کانونی‌شدگی نیز از وضعیتی مشابه برخوردار است.

> کانونی‌شدگی ممکن است در خلال روایت ثابت باقی بماند؛ همچنین ممکن است میان دو کانونی‌گر غالب در نوسان باشد. یا در میان چند کانونی‌گر در آمدوشد باشد. تمایز میان کانونی‌شدگی ثابت، متغیر و چندگانه همان قدر که دربارهٔ کانونی‌شده اعمال می شود، درخصوص کانونی‌گر نیز به‌کار می‌رود (همان، ص. ۱۰۶).

بحث دربارهٔ پیچیدگی‌های دیگر به این مجال نمی‌رسد و با گذر از نمونه‌های یادشده، به توضیح وجوه یا جنبه‌های کانونی‌سازی بسنده می‌شود. به‌طور خلاصه، وجه ادراکی کانونی‌سازی، زمانی و مکانی است و از ساختارهای زبانی فهم می‌شود. کانونی‌ساز اطلاعات را از منظری به ما منتقل می‌کند که برابرِ موقعیت دید درهنرهای بصری است و این منظر به کانونی‌ساز بیرونی متعلق است (تولان، ۱۳۹۳، ص. ۱۱۳) این‌جا هم مسئله ساده نیست. برای مثال، جهت‌گیری مکانی می‌تواند حالتی محدود یا هم‌زمان داشته باشد؛ چنانکه ممکن است شخصیت ـ کانونی‌کننده از نظر موقعیت،

مشاهده‌گری باشد که درون یک اتاق بسته محبوس باشد؛ یا اینکه ممکن است در یک زمان واحد با خیال خود چیزهای مختلف را در جاهای متعدد تصور کند (نک. بامشکی، ۱۳۹۱، صص. ۲۹۷ ـ ۲۹۹).

فهرست مختصر موارد تحلیل در پژوهش حاضر در سه پرسش ارائه می‌شود: ۱. راوی کیست و چه نسبتی با داستان دارد؟ (شامل: راوی درون رویداد[۲۲] و راوی بیرون رویداد[۲۳])؛ ۲. رویدادها از منظر چه کسی روایت می‌شود؟ (شامل روایت بدون کانونی‌سازی؛ روایت با کانونی‌سازی درونی؛[۲۴] روایت با کانونی‌سازی بیرونی[۲۵])؛ ۳. جهت‌گیری کانونی چیست؟ (شامل جنبهٔ ادراکی[۲۶] با گونه‌های مکانی و زمانی؛ جنبهٔ روان‌شناختی[۲۷] با گونه‌های شناختی و عاطفی؛ و جنبهٔ ایدئولوژیک[۲۸] با گونه‌های ایدئولوژی غالب و ایدئولوژی‌های همجوار).

آنچه هست، دراین پژوهش تلاش شده، با بیرون آوردنِ بسامدها و همانندی‌های انواع کانونی‌سازی و جنبه‌های کانونی‌سازی در دو رمان *جزیرهٔ سرگردانی* و *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، دلالت‌هایی که پنهان است آشکار شود و دلالت‌هایی که مبهم است روشن شود.

### ۱ـ۲. نوآوری پژوهش

در این مقاله برای نخستین‌بار، دو رمان زن‌نوشت از دو دههٔ متفاوت با رویکرد کانونی‌سازی ژرار ژنت و با تکیه بر وجوه سه‌گانهٔ کانونی‌سازیِ مایکل تولان، به‌صورت تطبیقی بررسی می‌شود. این نوشتار نه‌فقط به بررسی راوی، بلکه به تفکیک دقیق نقش «کانونی‌ساز» و «کانونی‌شده» و تحلیل هم‌زمان «نوع کانونی‌سازی» پرداخته و به‌ویژه نشان داده است که چگونه کانونی‌سازی می‌تواند در تبیین گفتمان غالب،

خرده‌گفتمان‌های تقابلی، و شخصیت‌پردازی زنانه، نقش محوری ایفا کند. همچنین این مقاله نسبت میان ساختار روایی و محتوای روایت‌شده را در بستر تحولات اجتماعی ـ فرهنگی دهه‌های ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰ در ایران نشان می‌دهد.

## ۲. پیشینهٔ پژوهش

### ۲ـ۱. پیشینهٔ پژوهش دربارهٔ رمان *جزیرهٔ سرگردانی*

پژوهش‌هایی که با رویکردهای نقد و نظریهٔ ادبی به رمان *جزیرهٔ سرگردانی* پرداخته‌اند، بیشتر به نقد روان‌شناختی، ویژگی‌های پست‌مدرن و چندصدایی، و خوانش پسااستعماری توجه داشته‌اند. برای نمونه، نویسندگان مقاله‌های «سیمین دانشور: شهرزادی پست‌مدرن» (پاینده، ۱۳۸۱) و «گفت‌وگومداری و چندصدایی در رمان *جزیرهٔ سرگردانی*» (سلیمی کوچی و همکاران، ۱۳۹۱) وجود چند صدا را در رمان از بارزترین ویژگی‌های آن دانسته‌اند. مقالهٔ «بررسی سرگشتگی و تصمیم در رمان *جزیرهٔ سرگردانی* براساس اصول روان‌شناسی وجودی (آراء اروین یالوم)» (مرادی، ۱۴۰۰) با رویکرد روان‌شناختی، رمان را بررسی کرده و به این نتیجه رسیده است که هریک از شخصیت‌های داستان در شرایطی قرار می‌گیرند که حق انتخاب دارند و ویژگی‌های روانی خود را به بروز و ظهور می‌رسانند. نویسندگان مقالهٔ «خوانش پسااستعماری رمان *جزیرهٔ سرگردانی*» (حاجتی و رضی، ۱۳۹۵) نیز با تبیین مفهوم پسااستعماری، به موضع هویت‌گرایانه و ضد استعماری سیمین دانشور اشاره کرده‌اند.

براساس یافته‌های پیشینیان، این باور نیرو می‌گیرد که دیدگاه‌های چیرهٔ روایت با جنبه‌های روان‌شناختی و ایدئولوژیک عجین است و می‌تواند با رویکرد روایت‌شناختی و ذیل بحث کانونی‌سازی، تحلیل شود.

**۲ـ۲. پیشینهٔ پژوهش دربارهٔ رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم***

پژوهشگران از دیدگاه‌های گوناگون به نقد و تحلیل رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، پرداخته‌اند و یافته‌های آنان کم و بیش مؤید یکدیگر است. برای نمونه، دو مقالهٔ «سبک‌شناسی دیدگاه فمنیستی در کتاب *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* براساس دیدگاه لوکاچ» (یانس و همکاران، ۱۳۹۸) و «سبک‌شناسی داستان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی» (تجلی و همکاران، ۱۳۹۹) با اتخاذ زیرشاخه‌هایی از رویکرد سبک‌شناسی به این دریافت‌ها رسیده‌اند که پیرزاد در سبک نوشتار زنانه، آگاهانه عمل کرده و در لایه‌های پنهان اثر این ایده را پرورش داده است که جای‌گرفتن زنان در سنت‌های قراردادی رهایی‌بخش نیست. پرداختن به رویکرد جنسیتی در مقالهٔ «نقد و تحلیل رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* از منظر زبان و جنسیت» نیز مشهود است (نجفی عرب، ۱۳۹۴) و نویسنده پس از بررسی رابطهٔ زبان و جنسیت، درون‌مایهٔ مرتبط با خانواده را مهم‌ترین دلیل موفقیت اثر می‌داند. طبیعی است که رویکرد نقد روان‌شناختی نیز در کانون توجه محققان قرار گرفته باشد؛ چنانکه حسن‌زاده دستجردی در «تحلیل ساختار رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* براساس کهن‌الگوی سفر قهرمان» (۱۳۹۴) معتقد است رمان از ساختاری اسطوره‌ای برخوردار است و سفر چرخهٔ شخصیت در وجود شخصیت اصلی، کلاریس، دیده می‌شود. از آنجاکه ابعادی از هویت فردی و هویت جنسیتی در بستر هویت جمعی شکل می‌گیرد، مسئلهٔ زنان نیز در بافتی اجتماعی قابل تحلیل است و به‌همین سبب، نویسندگان دو مقالهٔ «چه کسی چراغ‌ها را خاموش می‌کند؟ تحلیل رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* براساس نظریهٔ گروه خاموش» (دهقان نیری و همکاران، ۱۳۹۷) و «بررسی جامعه‌شناختی *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* با تأکید بر رویکرد لوسین گلدمن» (یانس

و همکاران، ۱۴۰۰)، رویکرد نقد جامعه‌شناسانه را برای رمان پیرزاد برگزیده و به این نتایج دست یافته‌اند که هریکی از شخصیت‌های داستان نمایندهٔ طبقات مختلف جامعه هستند و ما در این رمان شاهد روایتی از گروه‌های خاموش، به‌ویژه زنان، هستیم و رمان درپی یافتن راه‌حل‌هایی برای قدرت‌بخشی به این گروه خاموش است. ایدهٔ محوری دیگری که در نقدهای این اثر دیده می‌شود، جایگاه خانه است. نویسندگان مقاله‌های «تحلیل کرونوتوپ خانه در *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*» (میاحی و علیا، ۱۴۰۱) و «ادراک خانه در *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* برمبنای نظریهٔ پدیدارشناسی ادراک» (رفاهی و ایران‌زاده، ۱۴۰۲) به این نکته توجه می‌دهند که خانه در داستان‌های پیرزاد از بالاترین بسامد مکانی و معنادار برخوردار است و جایی است که رویدادها و کنش‌ها و گفتارها در آن شکل می‌گیرد و روایت را پیش می‌راند. نیز، شخصیت اصلی چنان در فضای خانه غرق است که خود را فراموش کرده است. روایت‌شناسی و به‌طور مشخص تحلیل کانونی‌سازی که در پژوهش پیشِ‌رو محل بحث است نیز در سال‌های اخیر در دو مقالهٔ «صدای روایت، زمان روایت و کانونی‌سازی در رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، نوشتهٔ زویا پیرزاد با تکیه بر نظریهٔ روایت‌شناختی ژرار ژنت» (مظفری و مالمیری، ۱۴۰۰) و «تحلیل مؤلفهٔ کانونی‌شدگی با تأکید بر وجوه روان‌شناسی در داستان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم اثر زویا پیرزاد» (صدری و همکاران، ۱۴۰۱) به این نتایج دست یافته‌اند که روایتگری این رمان در سطح درون‌داستانی شکل گرفته و شخصیت اصلی افکار درونی خود را کانونی می‌کند و به این ترتیب، مقدمهٔ کانونی تازه را برای خود و مخاطب داستان فراهم می‌آورد. اما بررسی نوع کانونی‌سازی و رابطهٔ آن با وجوه سه‌گانهٔ کانونی‌شدگی و مقایسهٔ اثر با رمان دیگری که بافت اجتماعی را نیز لحاظ کند، به این نوشته واگذار شده است.

## ۳. معرفی و خلاصهٔ رمان‌ها

### ۳ـ۱. *جزیرهٔ سرگردانی*

*جزیرهٔ سرگردانی* نام رمانی به قلم سیمین دانشور است که در سال ۱۳۷۲ منتشر شده و سرگردانی‌ها و پرسش‌های یک دختر جوان را در بافت اجتماعی و سیاسی دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ نشان می‌دهد. شاید دانشور نخستین نویسندهٔ زن ایران است که در بیشتر آثار خود، خواسته‌های سرکوب‌شدهٔ زنان و حقوق ازدست‌رفتهٔ آنان را به‌خوبی بیان کرده است. رمان *جزیرهٔ سرگردانی*، زندگی دختر جوانی به‌نام هستی را روایت می‌کند که با مادربزرگ خود، توران‌جان، و برادرش، شاهین، زندگی می‌کند. هستی پدرش را در آشوب‌های سیاسی از دست داده و مادرش، عشرت، بعد از مرگِ شوهر، با مردی به نام احمد گنجور ازدواج کرده است. او تصمیم می‌گیرد، هستی را شوهر دهد و خانم فرخی، مادر سلیم فرخی، او را برای پسرش بپسندد. این ازدواج، خوشایند هستی نیست. او از دورهٔ دانشجویی درانتظارِ خواستگاری مراد پاکدل، دوست چپ‌گرای خود است. خانوادهٔ هستی او را به این ازدواج تشویق می‌کنند و او میان خواسته‌های خود و دیگران سرگردان است.

### ۳ـ۲. *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*

*چراغ‌ها را من خاموش‌می‌کنم*، نام اولین رمان بلند زویا پیرزاد است که در سال۱۳۸۰ منتشر شد و تاکنون چند جایزهٔ معتبر ادبی، مانند جایزهٔ بهترین رمان سال بنیاد گلشیری و جایزهٔ کتاب سال را به خود اختصاص داده است. رمان، داستان زنی ارمنی را به نام کلاریس آیوازیان، روایت می‌کند که با همسرش، آرتوش، و دو فرزندش، آرمینه و آرسینه، زندگی می‌کند. ورود همسایه‌ای جدید به نام امیل سیمونیان توجه کلاریس را

به روزمرگی‌ها و نیازهای بی‌پاسخ مانده و خاموش او جلب می‌کند و چالش‌ها و کشمکش‌های درونی کلاریس را شکل می‌دهد. در پای این داستان، امیل محل زندگی را ترک می‌کند و زندگی کلاریس روال سابق را طی می‌کند.

آغاز و پایان این خط داستانی که زندگی عادی و روزمرهٔ یک زن را نشان می‌دهد با میانهٔ روایت که پرسش‌ها و دغدغه‌های عاطفی و روانی زن را در کانون توجه قرار می‌دهد، تفسیر دیگری پیدا می‌کند و خلاف ظاهر همسان و مشابه آن، باطنی ناهمسان و دیگرگون را در لایهٔ پنهان خود می‌پروراند. عادی‌شده‌های ابتدای داستان در پایان داستان از حس مبهمِ پنهان به گفت‌وگوهای درونی و آشکار تبدیل و کانونی‌شده‌اند.

## ۴.تحلیل

### ۴ـ۱. تحلیل کانونی‌سازی در رمان *جزیرهٔ سرگردانی*

پرسش این است که *جزیرهٔ سرگردانی* چگونه مفهوم سرگردانی را در گفتمان روایی خود کانونی کرده است؟ در یک چشم‌انداز کلی، انواع کانونی‌سازی و وجوه آن، در چارچوب بیرونی و استخوان‌بندی اثر تفسیرپذیر است، زیرا از یک‌سو با کانونی‌ساز دوگانه و کانونی‌شوندهٔ دوگانه مواجهیم و از سوی دیگر با چالش دو جنبهٔ روان‌شناختی و ایدئولوژیک کانونی‌سازی روبه‌رو هستیم.

شخصیت اصلی روایت، هستی است که میان دو انتخاب قرار گرفته است: یکی مراد پاکدل که روشنفکر است، از ازدواج گریزان است، بیشتر از آنکه تکیه‌گاه باشد به هستی وابسته است، و هستی به او دل بسته است؛ و دیگری، سلیم فرخی که در ظاهر، شکست ایدئولوژی را پشت سر گذاشته، مسیر زندگی را با ترکیبی از مذهب و سنت و

تجارت انتخاب کرده، هستی را با شرع و عرف می‌سنجد، و در خفا به مبارزهٔ سیاسی هم می‌پردازد.

دانشور از یک سو دیدگاه عاطفی هستی را کانونی می‌کند و جهانِ جوانِ روشنفکر دههٔ ۱۳۴۰ را با سوگیری‌های زمانهٔ آن نشان می‌دهد و از سوی دیگر، دیدگاه‌هایی را که ایدئولوژی غالب را ارزیابی می‌کنند، با شخصیت‌های دیگر داستان در کانون توجه قرار می‌دهد.

نویسنده که شخصیت اصلی داستان را هستی نوریان نامیده، با این نام‌گذاری برای زن جوان روایت خود، زندگی و روشنی می‌خواهد و او را در میانهٔ دو خواب آغازین و آخرین قرار می‌دهد که راوی برون رویداد آن را روایت می‌کند. گزارهٔ «خواب می‌دید» که نشان می‌دهد چه کسی خواب می‌بیند، کانونی‌ساز بیرونی است و در گزاره‌های بعد، ذهن شخصیت اصلی، هستی، کانونِ ادراکِ رویدادهاست. در خواب نخست، هستی تاریکی تردید و سکون را کانونی می‌کند و در خوابِ آخر، روشنی حرکت و رسیدن را در کانون توجه قرار می‌دهد. این تغییر را می‌توان جهت‌گیری ایدئولوژیکِ کانونی‌سازی تعبیر کرد که زاویهٔ دید غیرمستقیم دارد و خود را در تحول نمادهای خواب نشان می‌دهد. در ابتدای رمان، هستی نوریان خوابی وهمناک می‌بیند که پر از تصویرهای هراس‌آور است، مانند زنانی با خال‌کوبی نقش عقرب؛ گنجشک‌های مرده و بال‌شکسته؛ سگ‌ها و گربه‌های کور؛ کلیدِ گم‌شده؛ چاهِ بی‌آب و مانند آن.

> خواب می‌دید: در سرزمین ناشناسی است... درخت‌های ناشناخته‌ای می‌بیند که برگ‌هایشان سوخته، شاخه‌هایشان شکسته... سایه ندارند... از یک زن که نقش عقرب زیر گلویش است و دم عقرب به چانه‌اش رسیده می‌پرسد: این درخت‌ها... زن گذرا جواب می‌دهد: درخت کُنار. هستی می‌اندیشد که مقصودش سِدر است... یک ساختمان فروریخته از دور پیداست. چند تا درِ بسته پیداست. هستی

خود را می‌بیند که روی زمین دست می‌مالد، اما کلیدی پیدا نمی‌کند... و حالا هستی کنار چاه آبی ایستاده. نه چرخ چاه، نه رسن (دانشور، ۱۳۷۲، صص. ۵ ـ ۶).

و در پایان، نمادهای تاریک به سویهٔ سپید آن تبدیل می‌شود، مانند: جادهٔ هموار؛ درخت سروناز؛ نور؛ کلیدِ طلایی؛ پرنده در پرواز و مانند آن. در این پاره نیز کانون ادراک منطقاً درونی است: پیداست که خواب هیچ‌کس را از بیرون ذهن خود او نمی‌توان دید.

هستی خواب می‌دید که در جاده‌ای قدم برمی‌دارد، ابتدا و انتهایش ناپیدا. جاده هموار است و دیواره‌های آن درخت سروناز. از درخت‌ها می‌پرسد: شما عزیزکرده‌های کی هستید؟ نوه و نتیجه‌های سروکاشمر؟...می‌رسذد به استخر آت گلی. مردم منتظر شفافند و خودش آن‌چنان شفاف است که انگار نور در سرتاسر بدنش ساری است. ناگهان آب استخر کنار زده می‌شود. اسب قره قاشقاز آب در می‌آید. کنار هستی می‌ایستد و می‌گوید: سوار شو می‌رسی. هستی می‌گوید: دیروقت است. قره قاشقا می‌گوید هیچ‌وقت دیر نیست. نترس....کلید طلایی عظیمی در دست هستی است. قره قاشقا می‌گوید: اینک درآی. این کلید به همهٔ قفل‌ها می‌خورد. هستی همچون پرنده‌ای در پرواز است. ضربدر عظیمی می‌بیند که روی صورت مثالی برادر کهتر، حزن کشیده شده. می‌پرسد: چه چیزها حذف شدند؟ قره قاشقا می‌گوید: غم رفت و گریه رفت، بقای من و تو باد (همان، ص.۳۲۵).

شخصیت‌های کانونی‌ساز از همان پی‌رفت نخست با کردارها و گفتارهای خود به کانونی کردن آنچه نویسنده می‌خواهد، مشغول می‌شوند. مادربزرگ هستی، توران جان، که هویت فردی و جنسیتی او در سنت ریشه دارد، باورمندی و پای‌بندی را کانونی می‌کند.

مادربزرگ به آرامی یک گربه از تختخواب در آمد. کتری آب را از کنار منقل کرسی که ته اتاق گذارده بودند برمی‌داشت و برای طهارت و وضو بیرون می‌رفت (همان، ص. ۶).

کمی جلوتر، مادربزرگ در گفت‌وگو با سلیم تلاش می‌کند نشان دهد که پسرش در راه مصدق شهید شده است و عکس او را که به دیوار نصب کرده، به سلیم نشان می‌دهد.

حالا دور به دست توران خانم افتاد تا بگوید، پسرش در راه پیرمرد شهید شد ـ دم مجلس تیر خورد ـ و عکس پدر هستی را که به دیوار تالار نصب بود به سلیم نشان داد (همان، ص. ۲۶).

توران جان نقش قابل توجهی میان هستی و مادر او، عشرت، دارد. عشرت، زنِ از سنت بریده‌ای است که بی‌درنگ، پس از مرگ شوهرش که آن را یک تصادف می‌داند، با مردی به‌نام احمد گنجور ازدواج کرده که نه‌تنها در شمار روشنفکران منتقد نیست، که در برابر هویت ملی قرار دارد و برای آمریکایی‌ها کار می‌کند. این ویژگی‌ها را راوی بیرون داستان کانونی می‌کند و جنبهٔ ایدئولوژیک کانونی‌سازی را نیرو می‌دهد. کانونی‌سازی بیرونی و درونی با تناوب پیش می‌رود و ذهن مخاطب پیوسته میان تجسم یک موقعیت بصری و درک یک بُعد عاطفی یا شناختی رفت‌وآمد دارد. احمد گنجور، نشانی خانهٔ خود را با کاخ مرمر می‌دهد که قبلاً خانهٔ شاه بود و او در گذشته جنب خانهٔ شاه خانه داشته است. وقتی راوی می‌گوید: «غرضش سردواندن مزاحم بود» با وجه روان‌شناختیِ کانونی‌سازیِ درونی، یک مسئلهٔ شناختی و دانشی را کانونی می‌کند؛ و هنگامی که می‌گوید: خیابان پهلوی جنب خانهٔ شاه بود، کانونی‌سازی بیرونی است.

آقای گنجور، شوهرِ مادرش هر وقت آدرس خانه‌اش را می‌داد و غرضش سردواندن مزاحم بود می‌گفت: خیابان پهلوی، جنب خانهٔ شاه. اما نه کاخ مرمر

دیگر خانهٔ شاه بود و نه خانهٔ آقای گنجور جنب آن. در باغ مامان عشی باز بود.کارگرها داشتند استخر را رنگ آبی می‌زدند (همان، ص. ۸).

راوی ـ کانونی‌ساز با زاویهٔ دید مستقیم، انزجار خود را از ایدئولوژی احمد گنجور نشان می‌دهد که دیدگاه غالب در متن است و همهٔ شخصیت‌ها با آن بیگانه‌اند. هستی به ماهی‌های ماهی‌خانه‌ای نگاه می‌کند و راوی از آن‌ها به ماهی‌های غریب تعبیر می‌کند که حتی به درد مدل نقاشی نمی‌خورند و دل‌خوش‌کُنَک پسر دردانهٔ کسانی هستند که پول نزول می‌دهد و در دستگاه آمریکایی‌ها نقش کارچاق‌کن دارند. استفاده از ویژگی‌های شخصیتی‌ای مانند کارچاق‌کن برای امریکایی‌ها و پول نزول دادن، شیوهٔ کانونی کردن ایدئولوژی‌های مورد تأیید متن از طریق تأکید بر سویهٔ ضد ارزشی مقابل آن است؛ چون در سراسر متن، مبارزهٔ سیاسی چه در شکل روشنفکرانه چه در شکل سنتی ـ مذهبی، دیدگاه مورد تأیید است.

پس از توران جان، دیدگاه‌های مامان عشی (عشرت) و هستی کانونی می‌شود. عشرت با زنی به نام خانم فرخی در حمام سونا دوست است که پسری به نام سلیم دارد و جمعه‌ها دنبال مادرش می‌آید. عشرت در تقابل هویتی و فرهنگی با توران جان قرار دارد و این تقابل در نام‌گذاری دو شخصیت هم دیده می‌شود. آنچه عشرت کانونی می‌کند، پسندیده بودن ازدوج سنتی با مردی است که با ابعاد جسمانی، روانی و اجتماعی خود می‌تواند نقش مردی حمایتگر، اعتباربخش و پاسخ‌گو به نیازهای متفاوت دختر او را ایفا کند. از نظر او پسر خانم فرخی آقای به‌تمام معنی است و مراد یک لاغرمردنی است که انگار همیشه برسرش آتش نشسته است.

به جادهٔ قدیم شمیران که پیچیدند مامان عشی قصدش را از قرار و مدار گذاشتن با دختر و التماس‌هایش که حتماً بیاید و رویش را زمین نیندازد، فاش کرد و تأکید

کرد در حمام سونا با خانم فرخی گرم بگیرد، چرا؟ چون یک پسر دارد آقای به تمام معنی، و جمعه‌ها می‌آید دنبال مادرش (همان، ص. ۱۴).

مراد را رها کن لاغر و مُردنی است. انگار همیشه بر سر آتش نشسته. تازه از تو که خواستگاری نکرده. از من هم بدش می‌آید (همان، صص. ۱۴ و ۱۵).

در این پاره‌روایت نیز، راوی بیرون داستان کانونی‌ساز است و همهٔ گزاره‌ها، غیر از «قصدش را فاش کرد» کانونی‌ساز درونی است. نکتهٔ قابل توجه روایت این است که دو شخصیتِ متقابلِ کانونی‌شده یک امر واحد را کانونی می‌کنند و به این ترتیب، جانبداری راوی در توزیع کانونی‌سازی رخ نشان می‌دهد و ما را با یک ایدئولوژی غالب روبه‌رو می‌کند که به راوی ـ کانونی‌ساز متعلق است. درونیات هستی و نیات مادربزرگ، با کانونی‌سازی درونی روایت می‌شود. جهت‌گیریِ شناختیِ کانونی‌سازی ما را از دلبستگیِ این‌همه‌سالِ هستی و خواستهٔ مادربزرگ آگاه می‌کند که یک زندگی طبیعی عاری از هیجان است. تعبیر «زندگی عاری از هیجان» چیزی است که در دلالت‌های صریح و ضمنیِ پاره‌روایت‌های دیگر هم دیده می‌شود و از سوی شخصیت‌های کانونی‌ساز، مثبت ارزیابی می‌شود؛ و درنتیجه وجه ایدئولوژیک کانونی‌سازی را رقم می‌زند که دریافتی است برآمده از کل اثر.

همسانی دیدگاه مادربزرگ و مادر، در این گزاره به‌وضوح روایت شده است:

هستی زیر دوش رفت. این‌همه سال مبتلای مراد بود و مراد حرفی نمی‌زد و حالا نزدیک‌ترین کسانش او را به سوی ازدواج با دیگری می‌راندند. مادربزرگ طرفدار یک زندگی طبیعی عاری از هیجان شده بود و استدلال مادر این بود که تعداد خواستگارها روزبه روز کمتر می‌شود و آخرش می‌شوی یک دوشیزهٔ ماندهٔ ترشیده (همان، ص.۲۴).

راوی بیرون داستان، احساس مادربزرگ را نسبت به سلیم کانونی‌سازی درونی می‌کند که وجه روان‌شناختی دارد.

معلوم بود مادربزرگ از سلیم خوشش آمده، می‌پرسید که چه خوانده و پدرش چه کاره است؟ (همان، ص.۲۶).

سرگردانی که نشانهٔ دلالتمندی در عنوان رمان است، ویژگی شخصیت اصلی است که کانونی می‌شود. او از یک سو بی‌رغبت به ازدواج سنتی است و چشم‌های مراد در ناخودآگاهش ثابت مانده؛ از سوی دیگر، هستی به سلیم سوق داده می‌شود که چشم‌هایی گیرا دارد و در چند گزارهٔ روایی در پی‌رفت‌های دیگر، توصیف می‌شود.

توصیف مکرر چشم‌های سلیم، جهت‌گیری روان‌شناختی کانونی‌سازی بیرونی را نشان می‌دهد:

و ندانست چه شد که چشم‌هایش به چشمان سلیم افتاد. نگاه سلیم درخشید. این بابا چشم‌های تبدار عجیبی داشت درشت و شبیه حرف صاد. رنگ چشم‌ها رنگی میان آبی و خاکستری بود که دورش سورمه کشیده باشند. مردمک چشم‌ها نور می‌گرفت و نور در آن جابه‌جا می‌شد و چشم‌ها با تغییر درجه نور رنگشان عوض می‌شد و با حرکت سر حتی شکلشان هم تغییر می‌کرد و صاد اول به صورت صاد وسط در می‌آمد. ترس هستی را برداشت، چراکه دلش فروریخت (همان، ص. ۲۳).

راوی که کانونی‌ساز است ابتدا با کانونی‌سازی درونی از غافلگیری هستی هنگام چشم در چشم شدن با سلیم روایت می‌کند و بعد، با کانونی‌سازی بیرونی بر توصیف چشم‌های سلیم متمرکز می‌شود که اطالهٔ آن یادآور نمای درشت سینمایی است. بسامد توصیف چشم‌های سلیم و در کانونِ دید قرار دادن احساس هستی نسبت به آن، می‌تواند موجد این برداشت از سوی خواننده باشد که این تکرار، دیدگاه غالبِ متعلق به راوی را نشان می‌دهد؛ دیدگاهی که سرشت مردانه را بر شخصیتِ فرورفته در

ایدئولوژی و جریان‌های سیاسی و روشنفکری ترجیح می‌دهد. در پایان این خرده‌روایت، شخصیت اصلی، هستی، کانون‌ساز است و جملهٔ «ترس هستی را برداشت چراکه دلش فروریخت» کانونی‌سازی درونی است. دوبار عاطفهٔ شخصیت در کانون دید مخاطب قرار می‌گیرد و جهت‌گیری روان‌شناختی را نیرو می‌دهد.

سرگردانی دیگرِ هستی در برابر دوگانهٔ دیگری شکل گرفته است که برای هر انسانی، شاید پیش آید، و می‌توان آن را از تراژدی‌های آدمی قلمداد کرد: آنچه می‌خواهی از دست می‌گریزد/ آنچه نمی‌خواهی در دست است. ازدواج سنتی که با سلامتی و فرخی همراه است برای هستی در حال مهیا شدن است؛ و آنکه مراد اوست و روزها را با خاطره‌اش سپری کرده، از ازدواج گریزان است. سلیم از هستی خواستگاری می‌کند. خواستگاری سلیم از هستی، گفت‌وگویی است که راوی آن را کانونی‌سازیِ بیرونی می‌کند. گفت‌وگوی شخصیت‌ها امر کانونی‌شده است و در این گفت‌وگو، شخصیت جهان‌بینی خود را روایت می‌کند؛ «من به قضیه طور دیگری نگاه می‌کنم» گزاره‌ای است که آشکارا از یک طرز نگاه سخن می‌گوید: نگاهی که معتقد است کار کردن در خانه و اداره، زن را فرسوده می‌کند.

> یک مسئلهٔ دیگر که می‌خواستم مطرح بکنم، همین مسئله است که خودتان به یادم آوردید. شما می‌خواهید بعد از ازدواج به کارتان ادامه بدهید؟ ـ البته (همان، ص. ۴۱).

> سلیم گفت من به قضیه طور دیگری نگاه می‌کنم. نمی‌خواهم زنم، هم در خانه کار بکند و هم در اداره. هم بچه‌داری بکند و هم شوهرداری، فرسوده می‌شود (همان).

پاسخ به این پرسش که آیا آنچه در این گفت‌وگو کانونی می‌شود، جنبهٔ روان‌شناختی دارد یا ایدئولوژیک، کمی دشوار است، زیرا در بادی امر آنچه در این گفت‌وگو کانونی می‌شود خود گفت‌وگوست. این‌جا شاهدی برای جهت‌گیری روان‌شناختی و ایدئولوژیک

وجود ندارد اما می‌توان این وجه روان‌شناختی را از فحوای گفت‌وگو برداشت کرد. هستی بنا به عاطفه و احساس خود، می‌خواهد «کل همدیگر را داشته باشند» و تعبیر «کل»، سویهٔ متقابل «جزء» را به ذهن متبادر می‌کند؛ یعنی این رابطه مبتنی بر ناتمامی است.

> هستی گفت: بیا با هم ازدواج کنیم تا کل همدیگر را داشته باشیم. مراد به فکر فرو رفت. نزدیکی‌های خانه گفت: مگر دیوانه‌ای؟ خیال کن ازدواج کرده‌ایم. ما که از هر زن و شوهری به هم نزدیک‌تریم (همان، ص. ۱۷۵).

اگر بتوانیم دلالت ضمنی گفت‌وگوها را امری کانونی‌شده تلقی کنیم، گفتار مراد پاکدل نشان می‌دهد او که روشنفکری و تجدد را در روایت نمایندگی می‌کند، سرشت تکیه‌گاه ندارد؛ و سلیم که به سنت نزدیک‌تر است، سرشتی مهارکننده دارد. این تفسیر چیزی نیست که تنها از یک گزاره یا یک پاره‌روایت بیرون کشیده شود، زیرا وضعیت تفسیری ـ ایدئولوژیکی از کل دنیای روایت‌شده قابل کشف است. نظریه‌های روایی این وضعیت را به نویسندهٔ پنهان نسبت می‌دهند.

> موضع ایدئولوژیکی نویسندهٔ انتزاعی جز به‌صورت مستقیم و آن هم از طریق گزینش جهان داستانی ویژه، گزینش درون‌مایه و سبکی خاص و نیز اتخاذ مواضع ایدئولوژیک منحصربه‌فرد که به‌واسطهٔ وجوه خیالی به خواننده منتقل می‌شود (وجوهی همچون راوی، گیرندهٔ انتزاعی و کنشگران که به‌مثابهٔ سخنگویان نویسنده هستند)، قابل کشف نخواهد بود (لینت ولت، ۱۳۹۰، صص. ۶ ـ ۷).

هستی که همراه مامان عشی برای تبریک عید به منزل خانم فرخی رفته، ناخواسته، گفت‌وگوی سلیم را با دوستش، فرهاد درفشان، دربارهٔ خودش می‌شنود و آزرده می‌شود.

در بند زیر، هستی، شخصیت اصلی ـ کانونی‌ساز است که گفته‌های سلیم را دربارهٔ خود کانونی می‌کند.

دختری که عاشقش شده‌ام هزار و یک عیب شرعی و عرفی دارد. از نظر عقیدتی هم درست نقطهٔ مقابل من است. خوشگل هم نیست. سنش هم زیاد است. ضمناً عاشق مرد دیگری هم هست (همان، ص. ۱۶۰).

هستی که این حرف‌ها را با فال‌گوش دادن در دستشویی شنیده، آزرده می‌شود. آزردگی هستی از سلیم، کانونی‌شده‌ای است که جهت‌گیری روان‌شناختی دارد و از سوی راوی کانونی‌سازی می‌شود. راوی ـ کانونی‌ساز به درون ذهن هستی می‌رود و عاطفهٔ او را با واگویه‌هایش کانونی می‌کند:

هستی خسته شده بود. از خودش بازخواست می‌کرد: چرا از سلیم پرسیده بود دستشویی کجاست؟ درحالی که نیم‌ساعت پیشش همان‌جا بود؟ مادربزرگ گوش می‌ایستاد. مامان عشی گوش می‌ایستاد و حالا هستی.... (همان، ص. ۱۶۱).

مردِ سلیمی که در یک رمان زن‌نوشت کانونی می‌شود، با ویژگی‌های دلخواهِ گوناگون در ابعاد جسمی، روانی و اجتماعی پردازش شده است. او افزون بر چشمان زیبا، تحصیل‌کردهٔ انگلیس است؛ حوزهٔ مطالعاتی‌اش علوم انسانی است، آن‌هم در رشتهٔ عرفان تطبیقی، که مذهب را با عاطفه و احساس پیوند می‌دهد؛ و در تأمین معاش هم سرآمد است و در بازار بزرگ، تاجری در تجارت‌خانهٔ پدر است.

در پاره‌روایت زیر، راوی ـ کانونی‌ساز، ارزیابی مادربزرگ را از سلیم، کانونی‌سازیِ درونی می‌کند که وجه روان‌شناسی آن در بُعد عاطفی مشهود است.

معلوم بود مادربزرگ از سلیم خوشش آمده، می‌پرسید که چه خوانده و پدرش چه کاره است؟ و سلیم می‌گفت که در انگلیس تاریخ ادیان خوانده، اما رسالهٔ فوق لیسانسش را دربارهٔ عرفان تطبیقی نوشته. می‌گفت: پدرش در بازار بزرگ، تاجر تکمه است و دوستان صدایش می‌کنند تکمه‌چی و خودش هم از ناچاری در

تجارتخانهٔ پدرش کار می‌کند و حالا که آمده ـ تجارتخانه را وسعت داده ـ یراق و حاشیه و توری و زینت آلات زنانه هم وارد می‌کنند (همان، ص. ۲۶).

راوی ـ کانونی‌ساز در بخش‌های پایانی روایت و نزدیک شدن به نقطهٔ اوج داستان، از یک ویژگی دیگر سلیم هم پرده‌برداری می‌کند و در کانونی کردن برتری او بر مراد، سنگ تمام می‌گذارد. مرد دلخواهی که در فضای روشنفکری دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ کانونی می‌شود، نمی‌تواند از ویژگی قهرمانانه و مبارز تهی باشد. مراد که در جریان مبارزهٔ مسلحانه‌اش لو می‌رود، هستی را با پیغامی نزد یکی از دوستانش به نام پوریا می‌فرستد و هستی متوجه می‌شود پوریا همان سلیم است.

هستی گفت: من باید مردی به اسم پوریا را ببینم. پیغامی از آقا بک دارم (همان، ص. ۲۳۲).

وقتی پوریا خان ظاهر شد و هستی دید که کسی جز سلیم فرخی نیست، جا خورد (همان، ص. ۲۳۳).

سلیم، کانونی‌شده‌ای است که از دیدگاه کانونی‌ساز بیرونی و درونی، و با کانونی‌سازهای متغیر و حتی متضاد، و به‌تدریج طی لایه‌برداری‌های مرحله به مرحلهٔ رمزگان پیرفتی، در کانون توجه مخاطب قرار می‌گیرد.

کانونی‌شدهٔ دیگری که بیشتر با شخصیت‌پردازی از طریق کردار و کنش در معرض توجه قرار می‌گیرد، زنِ ازسنت‌گسسته‌ای است که میان هویت تثبیت‌شدهٔ قدیم، توران‌جان، و هویتِ پرسشگر و مردد جدید، هستی، قرار گرفته است. عشرت که مامان عشی خطاب می‌شود، و با این نام بر بُعد جنسیتی و روان‌شناختی او افزوده می‌شود، چند کنش زنانهٔ تک‌بعدی دارد. نخست اینکه با گذشت اندک‌زمانی از مرگ شوهرش، بی‌توجه به هستیِ راستینِ زندگی، با احمد گنجور ازدواج می‌کند که شخصیت مورد پسندی در دیدگاه‌های چیرهٔ متن ندارد و برخی ارزش‌ها را برای پول به یک سو می‌نهد

و شاید به همین سبب نام خانوادگی‌اش گنجور است. این بُعد از شخصیت عشرت از دید کانونی‌ساز بیرونی کانونی می‌شود. دیگر اینکه عشرت به زندگی با احمد گنجور هم ادامه نمی‌دهد و عاشق مردی زن‌باره به نام مردان توسلی می‌شود و پرده‌درانه و بی‌پروا، می‌گوید از او باردار است و می‌خواهد از گنجور جدا شود. اما مردان، نسبتِ نطفه را به خود انکار می‌کند. این وجه از شخصیتِ عشرت، از دیدگاه دو شخصیت درون داستان کانونی می‌شود: یکی بیژن که پسر عشرت و احمد است و دیگری مردان؛ دو مرد در برابر زنی بدون پای‌بندی به بایدها و نبایدهایی که در عرف ریشه دارند؛ یکی با نگرانی به آینده نگاه می‌کند و دیگری به هوسرانی‌های گذشته با بی‌خیالی نگاه می‌کند. کانونی‌سازی متغیر بسیار دلالتمند است. هردو یک امر واحد را با گفتار ارزیابانهٔ خود در کانون توجه قرار می‌دهند. بیژن در گفت‌وگو با هستی، به بدبختی همهٔ افراد خانواده اشاره می‌کند و مردان در گفت‌وگو با بیژن و هستی، از تعبیر سنگ‌مفت، گنجشک‌مفت برای عشرت استفاده می‌کند و ارزیابی هردو از منش عشرت، منفی است.

> بیژن گفت: به من گوش بده و حرفم را نبر. مادرت به سرش زده که از پدرم طلاق بگیرد. و توضیح داد که هردوشان بدبخت می‌شوند و اگر پرویز را هم حساب می‌کردند هر سه‌شان و اگر تمام دور و بریها را هم حساب می‌کردند که...هستی حرف بیژن را تمام کرد... سر به جهنم می‌گذارد. و افزود: حالا که در بالای سن چهل سالگی حامله شده، دیگر چرا می‌خواهد طلاق بگیرد؟ بیژن جواب داد که به من گفته که عاشق مردان توسلی است و بچه مال اوست (همان، ص. ۲۴۱).

بیژن و هستی به سراغ مردان می‌روند، ولی مردان با بی تفاوتی می‌گوید که هیچ قولی به مامان عشی نداده است و فقط به قصد لذت با او رابطه داشته است.

> ـ از این شوخی‌ها نداشتیم، عشرت جان خودت می‌دانی که این‌طور نیست. بنشین با احمد زندگیت را بکن و بچه‌اش را به دنیا بیاور... ـ عقل از سرت پریده. من

هرگز قولی به تو نداده‌ام. من از همان اول حدود روابطمان را با هم مشخص کردم. وقتی سنگ مفت، گنجشک مفت. کی هست که نزند؟ (همان، ص. ۲۴۸).

اگر ماجراهای مربوط به عشرت، مادر هستی، بدون ارتباط با مسئلهٔ اصلی داستان و تردیدها و سردرگمی‌های هستی، بررسی شود، بازهم می‌تواند یک روایت مستقل به‌شمار آید که آغاز و میان و پایانی دارد؛ درون‌مایه‌ای را القا می‌کند؛ دیدگاهی را کانونی می‌کند؛ و شیوه‌های کانونی‌سازی یک روایت زن‌نوشت را بازتاب می‌دهد.

عشرت مسیر تحولِ شخصیت را طی می‌کند و این تحول که دلخواه نیست، از نگاه خود عشرت و شخصیت‌های اطراف او کانونی می‌شود. بعد از واکنش مردان توسلی و محق دانستن هوسرانی خود با زنی که گران به‌دست نیامده، عشرت خانهٔ گنجور را ترک می‌کند و زمانی ناپدید می‌شود. پس از مدتی معلوم می‌گردد عشرت به خانهٔ خانم فرخی رفته و در آن خانه اتفاقی می‌افتد که بعداً سلیم بازگو می‌کند و راوی با نقل آن، تحول شخصیت را کانونی می‌کند.

آن شب خانم گنجور یک نفس جیغ کشیده بود. پدر دو بعد از نیمه‌شب رفته بود سراغش. وقتی سلیم رسیده بود که پدر با پاجامه از اتاق می‌گریخته، با بالش پرت‌شده به دنبالش... سلیم صدای خانم گنجور را شنیده، ولی وقتی که دیگر جیغ نمی‌کشید... می‌گفته: خیال کردی من درخت گردوی وسط میدان ده هستم که هرکس رسید گردوهایش را بکند و شاخه‌اش را بشکند؟ (همان، ص. ۲۷۹).

عشرت که قبلاً در تعریف مردان (بخوانیم مردان توسلی؛ یا نمایندهٔ بیشترِ مردان)، سنگ‌مفت، گنجشک‌مفت بوده، حالا در تشبیهی به‌صراحت اعلام می‌کند که مانند درخت گردوی وسط میدان در دسترس نخواهد بود. این درون‌مایه در ناخودآگاه جمعی هزاران سالهٔ مخاطب ریشه دارد و یادآور نهیب شیرین به خسرو در سرودهٔ نظامی است: تو می‌خواهی مگر از راه دستان/ به نَقلانم خوری چون نُقل مستان/ به دست آری مرا چون

غافلان، مست/ چو گل بویی کنی اندازی از دست (نظامی، ۱۳۷۸، ص.۳۰۸، ب.۶ ـ ۷). این دیدگاه، ارزیابانه است و به کانونی‌سازی جهت‌گیری ایدئولوژیک می‌دهد؛ و در عین حال، درونیات شخصیت ـ کانونی‌ساز هم فاش می‌شود.

عشرت با ایستادگی دربرابر دست‌درازی دیگران، پرهیز و پاکدامنی تازهٔ خود را کانونی می‌کند و وجوه روان‌شناختی و ایدئولوژیکِ کانونی‌سازی به هم گره می‌خورد. عشرت به توران جان بازمی‌گردد که بازنماییِ یک هویت کانونی‌شده با جهت‌گیری ایدئولوژیک است. هستی مامان عشی را به خانهٔ مادربزرگ می‌برد و آن‌ها پس از دو سال با یکدیگر آشتی می‌کنند. قید زمان دو سال، کانونی‌شدگی را زمانمند می‌کند و به آن، جهت‌گیری ادراکی می‌دهد. زمان، دلالتمند است و بر درون‌مایهٔ تأثیر گذاشته است، زیرا روایتِ راوی ـ کانونی‌ساز تحول شخصیت را از دو سال پیش به این سو کانونی می‌کند.

عشرت از توران جان می‌خواهد او را هم مثل هستی آدم کند. شخصیت عشرت متحول شده و راوی تمایل او را برای تبدیل شدن به زنی که با تربیت توران تناسب داشته باشد، کانونی می‌کند. با درنظر گرفتن ماجراهایی که عشرت در کل متن پشت سر گذاشته، می‌توان برداشت کرد که یک جهان‌بینی در متن کانونی‌شده است.

> هستی کلید را انداخت و در را باز کرد. تورانجان دست در گردن عروس سابقش انداخت. بوسیدش و گفت: ــ خانمی خوش آمدی. ای روزگار این همه وقت... عشرت دست تورانجان را بوسید و گفت: ــ آبجی به شما پناه آورده‌ام تا مرا هم مثل هستی آدم بکنید (همان، ص. ۲۹۴).

بنیادی‌ترین کانونی‌شدهٔ روایت، سرگردانی هستی میان سلیم فرخی و مراد پاکدل است. دختر جوانی که باید هویتِ خود را میان توران جانِ نمایندهٔ سنت و مذهب و عشرتِ نمایندهٔ تجددِ صوری، بازتعریف کند، اکنون میان دو تعریف از زندگی است:

زندگی با مردی که می‌تواند با میانگینی از مذهب، سنت، ثروت و غیرت، سلامتی و فرخی روان را فراهم کند؛ و مردی که به‌سبب وقف پاکدلانهٔ خود برای وطن، مُرادِ دل دختر است. آنچه از مراد پاکدل کانونی می‌شود، هم در نام و نام خانوادگی او متبلور است؛ هم در واکنش‌های او نسبت به کنش‌های هستی؛ هم در تقابل با شخصیت سلیم. مراد که مدت‌ها هستی را چشم‌انتظار خواستگاری خود گذاشته، در بحران مبارزه‌های سیاسی خود به هستی تکیه می‌کند و به تعبیرِ راوی ـ کانونی‌ساز از او می‌خواهد به دادش برسد. برخلاف سلیم که در بازار بزرگ مشغول تجارت است و در نهان به مبارزهٔ سیاسی می‌پردازد، مراد به حلبی‌آباد، بیمارستان، خانهٔ مادربزرگ و خانهٔ سلیم پناه می‌برد و به یاری همه نیاز پیدا می‌کند.

جوانی با کاغذ مچاله به در خانهٔ مادربزرگ می‌آید و پیغام مراد را که از هستی خواسته به دادش برسد، به دست هستی می‌رساند.

> جوان کاغذ مچاله‌ای به هستی داد و گفت: قاقاذ، آقا بک داده. هستی نامه را گرفت. خط مراد را شناخت. با این حال به امضای نامه نگاه کرد. بکتاش.م. به داد ما برس (همان، ص. ۲۱۲).

بازنمایی تصویر کاغذ مچاله در دست غریبه‌ای برای کمک خواستن کانونی‌سازی بیرونی است که از ترس همراه با امید فرستندهٔ نامه نشان دارد. شناختن دستخط مراد، کانونی‌سازی درونی است که ما را به درون هستی می‌برد و از درک موقعیت دیداری به درک موقعیت ذهنی رفت و آمد داریم. این شیوهٔ کانونی‌سازی را در بند زیر هم می‌بینیم.

> در بیمارستان باز بود. اما دربان نگذاشت تا کسی وارد بیمارستان بشود. نام دکتر بهاری و سمت مددکاری اجتماعی، طلسم را شکست و دربان با تلفن بیمار

برخواست. دو مرد آمدند و فرهاد را روی بیماربَر خواباندند و هستی در گوش حسینعلی پچ پچ کرد که در تاکسی بماند (همان، ص.۲۱۸).

راوی ابتدا مکان بیمارستان و ماجرای ممانعت دربان از ورود هستی را کانونی‌سازی بیرونی می‌کند که جنبهٔ ادراکی دارد و بعد با آوردن گزارهٔ «طلسم را شکست» بعد ذهنی را کانونی‌سازی درونی می‌کند و دوباره با روایت برخاستن دربان و...، کانونی‌سازی بیرونی می‌شود.

آخرین کانونی‌سازی‌های راوی بیرونی به‌عنوان یک فرد آگاه از وضعیت سلیم و مراد قابل توجه است. هستی از طریق دو تن از شخصیت‌های داستان، دکتر زندی و استاد مانی، در جریان لو رفتن یکی از فعالیت‌های مراد قرار می‌گیرد.

هستی رو کرد به مراد: گمان می‌کنم لو رفته‌اید. مرتضی لبش را گزید. مراد گفت: این‌جا هیچ کس غریبه نیست مرتضی جان. هستی جریان پرس و جوی دکتر زندی و رفع و رجوع استاد مانی را بازگو کرد. بله، عملیات روز صفر لو رفته بود (همان، ص. ۲۳۰).

جهت‌گیری روان‌شناختی کانونی‌سازی در بُعد شناختی، دانش محدود راوی بیرون داستان را نشان می‌دهد و همین شیوهٔ کانونی‌سازی دربارهٔ آگاهی هستی از مبارز بودن سلیم به‌کار می‌رود.

حاجی معصوم با کت و شلوار نو بر تن تو آمد. قدت را بنازم هستی خانم. چرا نیامدی آلونک خودم؟ اما امروز تریاک ندارم به حجرالاسودی که ... با هم راه افتادند. هستی گفت: من باید مردی به اسم پوریا را ببینم. پیغامی از آقا بک دارم (همان، ص. ۲۳۲).

وقتی پوریا خان ظاهر شد و هستی را دید که کسی جز سلیم فرخی نیست، جا خورد (همان، ص. ۲۳۳).

این شگرد کانونی‌سازی در پایان روایت به این مانند است که دوربین عقب یا بالا می‌رود تا از دور، پایان یافتن تردید و سرگردانی هستی را کانونی کند. هستی با دو وضعیت روبه‌رو می‌شود: مراد که فعالیت‌های مسلحانهٔ او لو رفته و اکنون به هستی و توران و سلیم پناه آورده است؛ و سلیم که با فعالیت‌های نهان و آشکارش، اکنون پناهگاه مراد است. دانشور در کانونی کردن این ویژگی‌ها تا جایی پیش می‌رود که مراد را با ترس و اضطراب در کمد خانهٔ مادربزرگ پنهان می‌کند و او از ترس خودش را خیس کرده است.

> احساس کرد کسی در جایی نفس می‌کشد. هر که بود در گنجه پنهان شده بود. در گنجه قفل بود. آن‌ها که هرگز هیچ دری را قفل نمی‌کردند. آب، چکه چکه از درز قفسه روی فرش می‌ریخت. هستی داد زد، کسی اینجاست؟ صدایی پرسید: ــ هستی تنهایی؟ صدای مراد بود (همان، ص. ۳۰۴).

هستی، شخصیتِ اصلی ـ کانونی‌ساز، درونیات خود را کانونی‌سازی می‌کند و آشکارا کانونی‌سازیِ درونی، جهت‌گیری روان‌شناختی دارد.

> هستی گیج مانده بود : اول برود به سراغ انباری در حیاط و لباس برای مراد سرهم بکند، یا برود گل گاوزبان دم بکند، یا آب کف گنجه را خشک بکند؟ گنجه نجس‌شده را که نمی‌شد آب کشید و طاهر کرد (همان، ص. ۳۰۶).

راوی ـ کانونی‌ساز بیرونی برای خاتمه دادن به تردید و سرگردانی هستی، روایت خود را به مراد می‌سپارد تا او برتری سلیم و توانمندی او را برای سرپرستی هستی، کانونی کند.

> (مراد) رو به سلیم گفت: برادر چقدر به تو زحمت دادم. آخرش هم یک مهمانی رد گم‌کننده روی دستت گذاشتم. آب دهانش را فرو داد و مثل مادرمرده‌ها نالید: سلیم با هستی ازدواج کن و هستی را از شر من خلاص کن (همان، ص. ۳۲۱).

### ۴ـ۲. تحلیل کانونی‌سازی در رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*

رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، یک کنش عادی و روزمره را با تأکید بر ضمیر «من» در کانون توجه مخاطب قرار می‌دهد و روایتِ من در سراسر این اثر ساری و جاری است. رویدادهای این رمان از دیدگاه اول‌شخص درگیر داستان، یعنی کلاریس، همسر آرتوش و مادر آرمینه و آرسینه، روایت می‌شود. بنابه تعابیر و تعاریف ژنت، کلاریس کسی است که هم می‌گوید هم می‌بیند. کمتر پیش می‌آید که روایت میان راوی و شخصیت‌ها دست‌به‌دست شود، زیرا قصدی برای اقناعِ مخاطب نسبت به یک جهان‌بینی وجود ندارد. کانونی‌سازی، هرچه درونی‌تر باشد، و جهت‌گیری هرچه روان‌شناختی‌تر، داستان‌پردازی، مدرنیستی‌تر خواهد بود.

رویداد بنیادین این روایت، دوره‌ای از زندگی راوی ـ شخصیت ـ کانونی‌ساز را دربرمی‌گیرد که هفده سال از زندگی مشترک با همسرش را سپری کرده و به سبب رویارویی با مردی که احساس و عاطفهٔ او را برانگیخته، دچار چالش ذهن و روان شده و به گفت‌وگو با خود می‌پردازد.

اگر کانونی‌شده‌های کلاریسِ کانونی‌ساز را دسته‌بندی کنیم، چند چیز پررنگ و چیره است.

نخستین چیزی که پس از خواندن رمان، کانونی شده، در پی‌رنگ جلوه‌گر است؛ با تمام چون و چراهای ذهنی کلاریس، هیچ رخدادی رخ نمی‌دهد و زندگی همان است که بود. مخاطب پیوسته در انتظار است حالا که کلاریس خواسته‌های سرکوب‌شده و عادی‌شدهٔ خود را بازبینی کرده و مدام آن را برای خود و مخاطب کانونی کرده، کنشی برای تغییر آن نشان دهد و این انتظار بی‌پاسخ می‌ماند. بنابراین کنش‌های تکرارشوندهٔ

راوی ـ شخصیت، مانند چراغ‌هایی که باید هر شب خاموش کند، همان است که او می‌خواهد کانونی‌سازی کند.

گزاره‌ای که عنوان رمان را شکل داده، چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، در شکل و محتوا بسیار دلالتمند است. کلاریس با تکرار نحوِ مشابه و فحوای مشابه، گزاره‌هایی متحدالشکل و متحدالمضمون را کانونی می‌کند. در این رمان، امور روزمرهٔ زندگی، کانونی‌شده‌ای است که با بسامد چشمگیر از سوی راوی ـ شخصیت کانونی‌سازی می‌شود. کانونی‌سازی از نوع بیرونی است، زیرا یک چشم‌انداز بصری کنش‌های تکراری کلایس را در کانون دید قرار می‌دهد.

«شلوار سرمه‌یی و پیراهن سفید مدرسه را از روی زمین برداشتم، آویزان کردم توی گنجه...» (همان، ص. ۱۶).

«چین‌های پشت دری را مرتب کردم» (همان).

«چراغ را خاموش کردم و از اتاق بیرون آمدم» (همان).

«چراغ خواب را خاموش کردم» (همان، ص. ۱۱۶).

«شروع کردم به شستن بشقاب‌های آجیل و لیوان‌های نوشیدنی» (همان، ص. ۲۰۹).

«برای آرتوش ماش پلو پختم و خورش بادمجان که دوست داشت...» (همان، ص. ۲۲۸).

«شانه را گذاشتم روی میز آرایش» (همان، ص. ۲۳۱).

و در بخش‌های پایانی روایت، کلاریس همچنان چراغ‌ها را در پایان روز خاموش می‌کند و «من» است که این کار را می‌کند، نه کس دیگر. در میان کارهای گوناگون، روایتِ خاموش کردن چراغ‌ها، بسامد چشمگیرتری دارد و دلالتمندی‌های گوناگون دارد؛ برای نمونه می‌توان گفت این تکرار، سرنوشت و سرانجامِ زیست یک زن را در یک روز که برابرِ همهٔ روزهاست به‌خوبی در کانون توجه قرار می‌دهد؛ یا اینکه کاری

به تمام و کمال انجام دادن، کارِ منِ کلاریس است؛ چون او در روایت، این مفهوم را کانونی‌کرده‌ام که آرتوش، انجام کنش‌های مرتبط با زندگی هرروزه را در اندازهٔ خود نمی‌بیند و با پوزخند به آن نگاه می‌کند؛ گویی که جهان تقدیرِ قهرمانی را برای او در گستره‌ای پهن‌تر کنار گذاشته است.

پی‌رفتِ عوض کردن خاک گلدان نخودی، ماجرایی است که کلاریس با روایتِ آن، تقابل شخصیت آرتوش و امیل را به‌خوبی کانونی می‌کند. عوض کردن خاک گلدانی که لب هرّهٔ پنجرهٔ آشپزخانه است، خواستهٔ کلاریس بوده که امیل در جریان آن قرار گرفته و یک روز مرخصی گرفته تا در این کار به کلاریس کمک کند؛ و این رفتار برای آرتوش مضحک است. کلاریس و آرتوش دراین‌باره گفت‌وگو می‌کنند و همهٔ گزاره‌ها، کانونی‌سازی بیرونی دارد؛ چون باعث می‌شود ما شاهد گفت‌وگوی کلاریس و آرتوش باشیم. اما درون این گفت‌وگو، یک وضعیت تفسیری القا می‌شود، زیرا جملات خبری کلاریس، دال بر سرزنش است. یادآوری آنچه هر روز در معرض دید است بر بی‌اعتنایی و بی‌توجهی آرتوش تأکید می‌کند. اعتراض کلاریس به بی‌اعتنایی آرتوش، دلالت پنهان گفت‌وگوست.

و پرسش و پاسخ‌ها، به‌ویژه گفته‌های کلاریس که پُر است از جملات خبری در معنای ضمنی دلالت و سرزنش، دلزدگی کلاریس را از ندیدن‌های آرتوش با جهت‌گیریِ روان‌شناختی در بُعد عاطفی، کانونی می‌کند.

> به نوشتهٔ توی اتوبوس که رسیدم خندید و سرکتک خوردن آرسینه از آرمن برگشت به کتاب و صفحهٔ شطرنج و گفت «جدی نگیر بچه‌اند. راستی امیل گفت فردا بعدازظهر مرخصی گرفته بیاید گلدان عوض کنید؟ گل بکارید؟ همچون چیزی درست یادم نیست». چه جالب! پس یادش نرفته. آرتوش مهره‌ای جابه‌جا کرد. «چی یادش نرفته؟» چند روز پیش گفت می‌آید خاک گل نخودی را عوض

کنیم. فکر کردم تعارف کرده. آرتوش سر بلند کرد و چند لحظه نگاهم کرد. «گل نخودی؟». گفتم «گل نخودی هرهٔ آشپزخانه» گفت «آشپزخانه؟» نفس بلندی کشیدم تکیه دادم به پشتی و چشم دوختم به تلویزیون. گفتم ما خانه‌ای داریم که این خانه آشپزخانه‌ای دارد که این آشپزخانه پنجره‌ای دارد که روی هرهٔ این پنجره سال‌هاست گلدانی گذاشته‌ایم و من سالی یک‌بار توی این گلدان گل نخودی می‌کارم و سالی دو بار خاک این گلدان را ـــــ آرتوش مهره‌ای توی دست چرخاند «آهان» بعد پوزخند زد. «مرخصی گرفته برای عوض کردن خاک گلدان؟ واقعاً که» (همان، ص. ۱۴۷).

امیل وقتی به خانهٔ کلاریس می‌آید، یکراست سراغ عوض کردن خاک گلدان‌ها می‌رود و به کلاریس اجازه نمی‌دهد که به خاک دست بزند. کلاریس این رفتار را با واکنش آرتوش مقایسه می‌کند که حتی وقتی با آرتوش دو چمدان خریده بودند، هر دو را کلاریس حمل کرده بود. در این پاره‌روایت همهٔ گزاره‌ها غیر از «چرا یاد شاهنده افتادم» کانونی‌سازی بیرونی است. این شیوهٔ کانونی‌سازی در چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، قابل توجه است. راوی ـ شخصیت ـ کانونی‌ساز با جمله‌ای کوتاه، ذهنیت خود را کانونی می‌کند و پیش و پس آن پر است از کانونی‌سازی‌های بیرونی.

شلوار قهوه‌یی پوشیده بود با پیراهن آستین کوتاه. گونی کوچک خاک را گذاشت توی حیاط زیر پنجرهٔ آشپزخانه. تا آمدم گلدان را بردارم گفت «برندار». دست هم به خاک نزن. فقط بیلچه را بده به من. چرا یاد شاهنده افتادم؟ از بازار کویتی‌ها دوتا چمدان خریده بودیم. چمدانی در هر دست، پشت سر آرتوش می‌رفتم طرف ماشین که پارک کرده بودیم نزدیک مغازهٔ شاهنده. شاهنده از مغازه بیرون آمد. سلام احوال‌پرسی کرد، به چمدان‌ها نگاه کرد، بعد به من، بعد به آرتوش گفت:

«مهندس، باربر خوشگلی پیدا کردی». شب آرتوش گفت «شاهنده مرد شوخی‌ست. از حرفش که ناراحت نشدی؟» (همان، ص.۱۵۱).

در فصلی از داستان، کلاریس خاطراتی از پدرش روایت می‌کند که رفتار او به رفتار آرتوش شبیه بوده و حالا در ذهن کلاریس کانونی‌سازی درونی می‌شود؛ و بعد، بی‌فاصله با کانونی‌سازی بیرونی، شاهد کنش‌های پدر، مانند کتاب خواندن، جدول حل کردن؛ غذاهای چرب خوردن و اظهار نظر نکردن هستیم؛ و نیز شاهد اینکه اعضای خانواده در این شرایط به زندگی خود ادامه می‌دهند. بی‌اعتنایی پدر و بی‌کنشی دیگران در زندگی روزمره، کانونی‌شده‌ای شبیه کانونی‌شده‌های روایتِ کلاریس از زندگی خود است.

کم کم از یادمان رفت که اگر پدر زنده بود، زندگی هیچ تغییری نمی‌کرد. پدر کتاب می‌خواند و جدول حل می‌کرد و غذاهای چرب می‌خورد و در هیچ موردی اظهار نظر نمی‌کرد و اگر هم می‌کرد ما نمی‌شنیدیم یا می‌شنیدیم و یادمان نمی‌ماند و به زندگی خودمان ادامه می‌دادیم (همان، ص.۶۶).

روایتی که کلاریس از کارهای خانه پیش چشم می‌آورد، گاه با صفات و قیودی همراه است که با دلالتِ صریحِ خود، یکنواختی، خستگی، رکود و تکرار را کانونی می‌کنند.

«آرمینه و آرسینه طبق معمول یکی درمیان حرف می‌زدند» (همان، ص. ۱۰۶).

«چراغ‌خواب را خاموش کردم و به صدای یکنواختی کولر گوش دادم» (همان، ص. ۱۱۶).

«پول ریختم توی صندوق چوبی و مثل همیشه هفت شمع برداشتم» (همان، ص. ۲۲۱).

بیان کنش‌های هرروزه با کانونی‌سازی بیرونی، دیدگاه انتقادیِ شخصیت ـ کانونی‌ساز را القا می‌کند، زیرا ذهن متوجه غیاب امری می‌شود که می‌تواند در تقابل با

این رفتارهای تکراری قرار بگیرد. همهٔ کلاریس، کاری برای دیگری است و او در گفت‌وگو با خود، گاه از چرایی این عادی‌شده‌ها پرسش می‌کند. جملات پرسشی یا خبری ذهن کلاریس بازهم کانونی‌سازی با جهت‌گیری روان‌شناختی را نیرو می‌دهد.

برای نمونه در فصلی از داستان، کلاریس در مراسمی با عنوان زن و آزادی و با سخنرانی خانم نورالهی شرکت می‌کند و حین شنیدن حرف‌ها او با خود فکر می‌کند که خانم نورالهی زنی فعال است که هم خانوادهٔ خود را اداره می‌کند هم به فعالیت‌های اجتماعی می‌پردازد. این‌جاست که به صراحت از خود می‌پرسد: من غیر از خانه چه می‌کنم؟ پی‌رفت مربوط به سخنرانی خانم نواللهی و گفت‌وگوهای کلاریس با او، انتقاد کلاریس از خود با کانونی‌سازی درونی در کانون توجه قرار می‌دهد.

> خانم نوراللهی زن لایقی بود. می‌دانستم شوهر دارد و سه بچه. مثل خود من. با این‌حال هم کار می‌کرد و هم فعالیت اجتماعی. من غیر از کار خانه چه می‌کردم؟ (همان، صص. ۷۸ ـ ۷۹).

یا در جایی دیگر می‌گوید:

> راه رفتم و فکر کردم مدام در خانه ماندن و معاشرت با آدم‌های محدود و کلنجار رفتن با مسائل تکراری کلافه‌ام کرده (همان، ص. ۱۹۹).

در فصل دیگری از رمان، نینا، دوست کلاریس، یک مهمانی به او تحمیل می‌کند و در این مهمانی، خواهر کلاریس، یعنی آلیس و همسایهٔ هلندی آن‌ها، یوپ، هم حضور دارند و آلیس که به یوپ دل‌بسته، در مهمانی بیشتر به آراستگی خود توجه می‌کند، و مادر انتظار دارد کلاریس برای یوپ فسنجان درست کند. کلاریس در جایگاه راوی ـ شخصیت ـ کانونی‌ساز ابتدا اطراف و اطرافیان خود را با کانونی‌سازی بیرونی در کانون دید قرار می‌دهد و به شیوه‌ای که در کل روایت تکرار شده به ذهن خود بازمی‌گردد و

درونیات خود را روایت کرده، با این پرسش که چرا کسی به فکر او نیست، اعتراض خود را نسبت به وضعیت موجود کانونی می‌کند.

> آلیس بی آینه ماتیک می‌مالید. «یوپ عاشق غذاهای ماست». مادر گفت «کلاریس برایش فسنجان درست می‌کند». پس دلگیری از مرد هلندی هم تمام شده بود (همان، ص.۱۷۶).

در بند زیر، کلاریس با کانونی‌سازی درونی، درونیات خود را در کانون دید قرار می‌دهد.

> عصبانی بودم از دست نینا که به زور مجبورم کرده بود مهمانی بدهم، چون می‌خواست به قول خودش ویولت و امیل را با هم جور کند. از دست آلیس که فقط به فکر خودش بود و از دست مادر که به فکر آلیس بود و از دست بچه‌ها که خوشحال بودند و از دست آرتوش که فقط به شطرنج فکر می‌کرد. چرا کسی به فکر من نبود؟ چرا کسی از من نمی‌پرسید تو چی می‌خواهی؟ (همان، ص.۱۷۷).

شیوهٔ پیرزاد برای کانونی‌سازی درونی با جهت‌گیریِ روان‌شناختی در بعد عاطفیِ ذهنی، نوع استفادهٔ او از گفت‌وگوهای درونی کلاریس است. کلاریس دو بعد روانی را از خود روایت می‌کند و گفت‌وگوی مبتنی بر کشمکش با خود را میان این دو بُعد رفت و آمد می‌دهد؛ ذهن و روان کلاریس گاه او را سوی بایدها ونبایدهای پذیرفته‌شدهٔ عرف می‌کشد؛ و گاه او را سوی انتقادها، انکارها و اعتراض‌هایی می‌کشد که می‌تواند وضع کنونی را به چالش کشد و تغییر دهد. کلاریس با «وَر خوش‌بین»/ «وَر بدبین»؛ «وَر ایرادگیر»/ «وَر منطقی»؛ «وَر مهربان»/ «وَر نامهربان»؛ و «وَر دلسوز» خود در کشمکش است و این چالش ذهنی را کانونی می‌کند. پاره‌روایت‌هایی که گفت‌وگو میان این دو وَر است، به شیوهٔ کانونی‌سازی درونی پیش می‌رود و در نمونه‌ها با زیرخط مشخص شده است.

«وَر خوش‌بین» و «وَر بدبین»:

وقتی دوقلوهای کلاریس، آرمینه و آرسینه، دوست و همسایهٔ جدید خود امیلی را به خانه می‌آورند، کلاریس دو سویهٔ ذهن خود را کانونی می‌کند. مؤلفهٔ عاطفیِ ذهنی در جهت‌گیریِ روان‌شناختی کانونی‌ساز پررنگ است. کلاریسِ کانونی‌سازِ درگیر تلاش می‌کند به افکار دخترک رخنه کند تا ببیند انجام وظیفهٔ او مورد تأیید امیلی هست یا نه. برای این کانونی‌ساز، مهم است که چیزی به چشم کسی، حتی دخترک همسایه، زشت نیاید.

بیرون که رفتند وَر بدبین ذهنم مثل همیشه پیله کرد. دخترک با آن دقت به چی نگاه می‌کرد؟ مبادا جایی کثیف باشد؟ نکند آشپزخانه به چشمش زشت یا عجیب آمده؟ وَر خوش‌بین به دادم رسید. آشپزخانه‌ات شاید زیادی شلوغ باشد اما هیچ وقت کثیف نیست (همان، ص.۱۰).

«وَر ایرادگیر» و «وَر منطقی»:

عنوان‌های درشت خبرهای روزنامه را خواندم: بازدید قریب الوقوع سفیر اتحاد جماهیر شوروی از آبادان. انتخابات مجلس و لوایح ششگانه. ساخت خانه‌های کارگری در پیروزآباد. افتتاح استخر جدید در محله سه‌گوش بریم. صفحه را تا کردم. چه چیز این خبرهای کسالت بار برای آرتوش جالب بود؟ وَر ایرادگیر حی و حاضر گفت «اولاً مربوط به کارش‌ست. ثانیاً از اول می‌دانستی» (همان، صص. ۱۹ ـ ۲۰).

نیز، هنگامی که امیل برای دیدار کلاریس به منزل آن‌ها می‌آید وَر ایرادگیر کلاریس به شانه زدن او پوزخند می‌زند.

«وَر ایرادگیر پوزخند زد.... چرا مو شانه می‌کنی؟ چرا با این همه وسواس به دست‌هایت کرم می‌مالی؟» شانه را گذاشتم روی میز آرایش (همان، ص.۲۳۱).

«وَر مهربان» و «وَر نامهربان»:

وَر مهربان ذهنم پرسید: «تو چی می‌خواهی؟» جواب دادم: «می‌خواهم چند ساعت در روز تنها باشم، می‌خواهم با کسی از چیزهایی که دوست دارم حرف بزنم». وَر ایرادگیر مچ گرفت: «تنها باشی یا با کسی حرف بزنی؟» (همان، ص. ۱۷۷).

«وَر دلسوز»:

فکر کردم چرا مثل هر روز همراه بچه‌هایم نرفتم تا ایستگاه اتوبوس؟ چرا نگرانشان کردم؟ من کلافه و بدحالم، بچه‌هایم گناهی کردند؟ وَر دلسوز گفت: «تو هم آدمی، تو هم حق داری بی‌حوصله باشی، تو هم ـ ـ ـ ـ » تلفن زنگ زد (همان، صص. ۱۸۸ ـ ۱۸۹).

شیوهٔ دیگرِ پیرزاد در کانونی‌سازی درونی با جهت‌گیریِ روان‌شناختی، افزایش گفت‌وگوهای درونی و اوج گرفتن آن‌ها، به‌ویژه در نقطهٔ اوج داستان، با جملات پرسشی و خبریِ کوتاه است. نمونهٔ آن را می‌توان در پی‌رفتِ مهمانی در خانهٔ کلاریس مشاهده کرد. غیر از جملهٔ «وسط آشپزخانه ایستادم» شاهد روایت کلاریس از قلب و ذهن خودش هستیم.

وسط آشپزخانه ایستادم. چرا قلبم تند می‌زد؟ چرا گرسنه نبودم؟ چرا نمی‌خواستم برگردم سرِ میز؟ چرا شب تمام نمی‌شد؟ شروع کردم به شستن بشقاب‌های آجیل و لیوان‌های نوشیدنی. امیل چه حرفی با من داشت؟ الان با ویولت از چی حرف می‌زد؟ چرا کلافه بودم؟ کولرها چرا خنک نمی‌کردند؟ (همان، صص. ۲۰۹ ـ ۲۱۰).

نمونهٔ دیگر زمانی است که خانم نوراللهی متوجه می‌شود حال کلاریس خوب نیست و او با دستپاچگی و با جملات کوتاه دربارهٔ ناراحتی و گرفتاری‌های خود حرف می‌زند و بعد پشیمان می‌شود و شبیه همان جملات را در گفت‌وگو با خود به کار

می‌برد. درواقع اینجا کلاریس به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم نسبت خود را با جهان بیرون کانونی می‌کند؛ وجودش سرشار از اعتراض و اضطراب. کانونی‌سازی‌های درونی کلاریس با زیرخط مشخص شده است.

> وارد میلک بار شدم و از پله‌ها مارپیچ بالا رفتم... خانم نوراللهی تا نشست پرسید: «حالتان خوب نیست؟» هول شدم. یعنی این‌قدر مشخص بود که حالم خوب نیست؟ دستپاچه توضیح دادم که این روزها سرم شلوغ است و مدام مهمان دارم و درگیر بچه‌ها هستم و هوا گرم است و شرجی کلافه‌ام می‌کند و بچه‌ها بزرگ که می‌شوند مسایلشان هم بزرگ می‌شود و سعی در فهمیدن و حل مسایل آدم را خسته می‌کند و گاهی حس می‌کنم مادر خوبی نیستم و اطرافیان هم عوض کمک بار بیشتری می‌گذارند روی دوشم و خسته‌ام و... داشتم گریه می‌کردم. از خجالت می‌خواستم بروم زیر میز. چرا در جایی غریبه گریه می‌کردم؟ چرا برای زنی که فقط چندبار دیده بودم و هیچ صمیمتی با هم نداشتیم چیزهایی را گفتم که به هیچ کس نگفته بودم؟ (همان، صص.۱۹۲ ـ ۱۹۳).

نکتهٔ دیگری که از تحلیل کانونی‌سازی رمان برمی‌آید، وجه ایدئولوژیک کانونی‌سازی است. جای آن هست که بپرسیم آیا پیرزاد درصدد بیان جهان‌بینی و دیدگاهی ایدئولوژیک نیست. برای مثال وقتی کلاریس عنوان‌های درشت خبرهای روزنامهٔ آرتوش را می‌خواند و واکنشی که دیدگاه او را کانونی می‌کند این است که صفحه را تا می‌کند و از خودش می‌پرسد: «چه چیز این خبرها برای آرتوش جالب بود؟» (همان، ص. ۲۱). کنش صفحه تا کردن، آوردن صفت کسالت‌بار، و پرسشی که جالب بودن خبرهای روزنامه را انکار می‌کند، همه، شگردهایی است که دست به دست هم می‌دهند تا درگیر شدن با عقاید سیاسی را ناپسند شمارد. زندگی روزمره، بدون

تاریخ و سیاست، کانونی‌شدهٔ رمان است که از بازنمایی جزیی امور منحصر به فرد زندگی برمی‌آید.

شیوهٔ کانونی‌سازی در *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* با رمانِ خودکانونی‌شونده ـ کانونی‌ساز، تناسب دارد. در روایت‌های خودداستان،[۲۹] یک شخصیت در دو مقام حضور دارد: مقام راوی/ کانونی‌ساز (که در لحظه‌ی اکنون روایت، به دریافت‌های حسی و ادراکی خود در گذشته‌های دور یا نزدیک از منظری عاطفی یا ایدئولوژیک می‌نگرد)؛ و مقام تجربه‌گر/ کانونی‌ساز/ کانونی‌شده (هم‌او که بلافاصله و بی‌واسطه سر صحنهٔ وقوع رویدادها حاضر است و ناظر بر اوضاع و احوال جهان داستان). به همین سبب، عاطفهٔ کانونی‌ساز در بُعد ذهنی، درگیر خود است و به همین سبب آنچه را که گذشته، با احساسات کنونی خود بیان و تفسیر می‌کند.

در ادامهٔ روایت بالا، کانونی‌ساز سوگیری و جانبداری خود را نسبت به دوگانهٔ عاطفه/ عقیده آشکار می‌کند و در گزاره‌های صریحِ «برای من هیچ مهم نبود...» و «این مهم نبود که...» یا «مهم این بود که...» نشان می‌دهد از نظر او هم‌عقیده بودن زن و شوهر در مسائل سیاسی اهمیت چندانی ندارد و مهم «خوش‌بخت بودن» است.

در این بند نیز با کانونی‌سازی درونی با جهت‌گیری ایدئولوژیک مواجهیم. راوی ـ کانونی‌ساز در پس زندگی خصوصی به بی‌طرفی سیاسی وانمود می‌کند و این تفسیرِ ممکن را رقم می‌زند که روایت حس ملال و دلزدگی از زیستاری تکراری همچون امر خانه‌داری را القا می‌کند.

> برای من هیچ مهم نبود که هواخواه ملی‌گراهای ارمنی باشد و به قول آرتوش ـ وقت‌هایی که هیجان زده می‌شد ـ «درک نمی‌کند که صلاح ارمنی‌ها هم مثل همهٔ دنیا پیوستن به جبههٔ خلق‌ست». این هم مهم نبود که نینا شلخته است و به قول مادر توی

خانه‌اش شتر با بارش گم می‌شود. مهم این بود که نینا و گارنیک همیشه با هم خوب و خوش بودند و هیچ‌وقت ندیده بودم از هم دلخور باشند (همان، ص. ۲۲).

آخرین گفتنی دربارهٔ کانونی‌سازی *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، نقش ویژهٔ جهت‌گیری ادراکی در بُعد مکانی با حالت محدود است. کلاریس جایی از داستان گفته است: «من غیر از کارِ خانه چه می‌کردم؟» (همان، ص. ۷۹) و این انحصار در کارِ خانه، چیزی است که با توصیفات محصور مانده در فضای خانه به‌خوبی کانونی می‌شود. از همان نخستین صفحات کتاب، توصیفات راوی قابلیت بازتولید در فیلمنامه‌ای دارد که همهٔ توضیحات صحنهٔ آن با قید «داخلی» همراه است؛ و گویی سکانس‌ها به تناوب، روز ـ خانه ـ داخلی و شب ـ خانه ـ داخلی هستند.

«چین‌های پشت دری را مرتب کردم، از راهرو گذشتم...» (همان، ص. ۱۶).

«چراغ را خاموش کردم و از اتاق بیرون آمدم. توی راهرو گلدوزی روی میز تلفن را صاف کردم» (همان، ص. ۱۹).

مادر انگشت زبان زد و خرده گاتای توی بشقاب را جمع کرد خورد. بعد از جعبهٔ کلینکس دستمالی بیرون کشید، روی میز چارتا کرد و فنجان قهوه را چندبار دمر گذاشت رویش و برداشت. لبهٔ فنجان روی دستمال کاغذی طوق‌های قهوه‌یی انداخت. «خودش المیرا هارتونیان. دختر هارتونیان تاجر. با وارتان سیمونیان ازدواج کرد که هندوستان تجارتخانه داشت. از پدرش کم ارث برده بود ثروت شوهر هم اضافه شد. توی جلفا معروف بود به المیرا سرخور» زدم زیر خنده (همان، ص.۲۶).

«پرده‌های کتان را خودم گلدوزی کرده بودم و خیلی دوستشان داشتم» (همان، ص. ۸۹).

در گزارهٔ روایی بالا، مانند سایر نمونه‌ها، اولویتی از کانونی‌سازی بیرونی به کانونی‌سازی درونی گره می‌خورد؛ ابتدا با جهت‌گیری ادراکی دربرابر پرده‌های کتان

قرار می‌گیریم که کلاریس خودش گلدوزی کرده؛ و بعد احساس او را درک می‌کنیم؛ اینکه خیلی دوستشان داشته.

«زنگ در را که زدند، ازجا پریدم. نرسیده به راهرو با دستمال کاغذی ماتیکم را پاک کردم» (همان، ص. ۱۵۱).

در بیشتر توصیف‌های کلاریس، خانه‌داری، امر کانونی‌شده است که از منظر کلاریس، در مقام کانونی‌ساز بیرونی؛ و از زبان خود او در مقام راوی درون‌داستانی[۳۰] و در عین حال، کانونی‌ساز درونی، کانونی می‌شود.

از بیمارستان که برگشتم خانه، یکراست رفتم حیاط پشتی. بوته‌های گوجه‌فرنگی همه سیاه شده بودند. نشستم روی زمین و زدم زیر گریه. مادر گفت «خجالت بکش. گریه برای چند تا گوجه فرنگی کوفتی؟» آرتوش زیر بغلم را گرفت و بلندم کرد. آلیس گفت «افسردگی بعد از زایمان». مادر گفت چه حرف‌ها! بچه را ببرید تو سرما نخورد. توی اتاقی که برای آرمن درست کرده بودیم، به پرده‌هایی که خودم گلدوزی کرده بودم، نگاه کردم و به عکس‌های رنگارنگ موش و گربه و خرگوش که زده بودیم به دیوار روتختی را که مادر برای تخت بچه بافته بود کنار زدم، آرمن را خواباندم اشک‌هایم را پاک کردم و گفتم «طفلک کوچولویم» (همان، ص. ۱۴۰).

## ۵. نتیجه

مقایسهٔ کانونی‌سازی در دو رمان *جزیرهٔ سرگردانی* و *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، که یکی در ابتدای دههٔ ۱۳۷۰ و دیگری در ابتدای دههٔ ۱۳۸۰ نوشته شده، نشان می‌دهد:

- در رمان *جزیرهٔ سرگردانی*، کانونی‌سازی روایت از نوع متغیر است و میان راوی و شخصیت‌ها دست به دست می‌شود. از هر سه نوع کانونی‌سازی

(درونی، بیرونی، و حتی صفر درجه) و نیز سه وجه اصلی آن (ادراکی، روان‌شناختی، و ایدئولوژیک) بهره گرفته شده است. در این رمان، پیچیدگی زاویهٔ دید موجب شکل‌گیری گفتمان چندلایه‌ای شده است که در آن، شخصیت اصلی میان دو الگوی فرهنگی متضاد و دو گزینه عاطفی سرگردان است. در مقابل، رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* به کانونی‌سازی درونی و ثابت بسنده کرده است. راوی، همان شخصیت اصلی است که کنش‌های خود را در خانه روایت می‌کند. این سبک روایت، بیشتر به وجه روان‌شناختی و عاطفی گرایش دارد و نوعی درون‌گرایی و تسلیم دربرابر روزمرگی را بازتاب می‌دهد. در این اثر، فقدان تغییر در کانونی‌سازی با تکرار کنش‌ها و نبود تحولی عینی در زندگی شخصیت، هماهنگ است.

- در رمان *جزیرهٔ سرگردانی*، کانونی‌سازی‌های بیرونی و درونی، تنوع و گردش دارند و مدام مخاطب را میان تصور یک چشم‌انداز بصری که بیشتر شامل رفتار و گفتار شخصیت‌هاست، و درک افکار و عواطف آن‌ها رفت و آمد می‌دهد؛ و به این ترتیب، ذهن مخاطب حرکتی پر جنب‌وجوش دارد؛ دربرابر، در رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، نوع توزیع کانونی‌سازی‌های بیرونی و درونی به این شکل است که راوی ـ شخصیت ـ کانونی‌ساز (کلاریس) در بیشتر گزاره‌های روایی، خود مشغول کانونی‌سازی بیرونی یک امر واحد (خانه و خانه‌داری/ اطراف و اطرافیان) است و گاه با کانونی‌سازی درونی، چون و چراهای ذهن خود را نسبت به همان امر کانونی‌شده بیرونی در کانون دید مخاطب قرار می‌دهد.

- در رمان *جزیرهٔ سرگردانی*، کانونی‌سازی بیرونی بیشتر دربرگیرندهٔ کنش و گفتار شخصیت‌هاست و در رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، بیشتر مکان خانه و کنش خانه‌داری کانونی می‌شود. جهت‌گیری ادراکی در یک رمان پویا و در دیگری ایستاست.

- جهت‌گیری‌های کانونی‌سازی در رمان *جزیرهٔ سرگردانی*، هر سه نوع ادراکی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک را نشان می‌دهد، اما در رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، در ظاهر گزاره‌های روایی، جهت‌گیری ایدئولوژیک، کم‌رنگ و شاید بی‌رنگ است و از کل متن برداشت می‌شود.

درمجموع، تفاوت در الگوی کانونی‌سازی در این دو اثر نه‌تنها به تفاوت سبک و ساختار روایی انجامیده، بلکه نشان‌دهندهٔ دو نوع نگرش به جهان زنانه در بستر اجتماعی دو دههٔ متفاوت نیز هست: یکی پرتضاد، متکثر و چالش‌محور؛ دیگری یکنواخت، ایستا و درونی.

**پی‌نوشت‌ها**

1. narratology
2. narration
3. narrative analysis
4. perspective
5. narrator
6. point of view
7. focalization
8. mode
9. cleanth brooks
10. Robert Penn Warren
11. Gérard Genette
12. fabula
13. sjuzhet

14. story
15. focalizer
16. focalized
17. Michael Toolan
18. voice
19. zero focalization
20. internal focalization
21. external focalization
22. homo-diegetic narrator
23. hetero-diegetic narrator
24. matched perspective
25. outer perspective
26. perceptual aspect
27. psychological aspect
28. ideological aspect
29. autodiegetic
30. interadiegetic

**منابع**


بامشکی، س. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*. تهران: هرمس.

بری، پ. (۱۴۰۰). *روایت‌شناسی، نظریه و کاربرد در: نقد ادبی با رویکرد روایت‌شناسی*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر. صص ۶۹ ـ ۱۹.

پاینده، ح. (۱۳۸۱). سیمین دانشور: شهرزادی پسامدرن. *متن پژوهی ادبی*، ۶(۱۵)، ۵۷ ـ ۸۲.

پاینده، ح. (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی*. تهران: نیلوفر.

پیرزاد، ز. (۱۳۸۰). *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*. چاپ اول. تهران: مرکز.

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

تولان، م. (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان شناختی-انتقادی*. ترجمهٔ ف. نعمتی. تهران: سمت.

حاجتی، س، و رضی، ا. (۱۳۹۵) خوانش پسااستعماری رمان جزیرهٔ سرگردانی. *متن‌پژوهی ادبی*، ۲۰(۶۸)، ۴۱ ـ ۶۵.

حسن‌زاده دستجردی، ا. (۱۳۹۴). تحلیل ساختار رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم براساس کهن الگوی سفر قهرمان. *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، *۱۱*(۳۹)، ۴۹ ـ ۷۴.

دانشور، س. (۱۳۷۲). *جزیرهٔ سرگردانی*. چاپ اول. تهران: خوارزمی.

دهقان نیری، ع.، و خلقتی، م. (۱۳۹۷). چه کسی چراغ‌ها را خاموش می‌کند؟ تحلیل رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم براساس نظریهٔ گروه خاموش. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، *۱۰۰*، ۶۳ ـ ۹۳.

ژنت، ژ. (۱۳۹۸). *گفتمان روایت؛ جستاری در باب روش*. ترجمهٔ م. زواریان. تهران: سمت.

سلیمی کوچی، ا.، و سکوت جهرمی، ف. (۱۳۹۱). گفت‌وگومداری و چندصدایی در رمان جزیرهٔ سرگردانی. *پژوهش ادبیات معاصرجهان*، *۱۷*(۲)، ۷۷ ـ ۹۱.

سمانه، ر.، و ایران‌زاده، ن. (۱۴۰۲). ادراک خانه در رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم برمبنای نظریهٔ پدیدارشناسی ادراک. *نقد و نظریهٔ ادبی*، *۱۵*، ۲۷ ـ ۴۸.

صدری، ف.، نامدار، ل.، و طاهری، ج. (۱۴۰۱). تحلیل مؤلفهٔ کانونی‌شدگی با تأکید بر وجوه روان‌شناسی در داستان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم اثر زویا پیرزاد. *مجلهٔ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی*، *۷۵*، ۱۹۹ ـ ۲۱۱.

لینت ولت، ژ. (۱۳۹۸). *ابعاد روایت‌پردازی؛ مضمون، ایدئولوژی، هویت*. ترجمهٔ ن. حجازی. تهران. شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

مارتین، و. (۱۳۸۴). *نظریه‌های روایت*. تهران: هرمس.

مرادی، ا. (۱۴۰۰). بررسی سرگشتگی و تصمیم در رمان جزیرهٔ سرگردانی براساس اصول روان‌شناسی وجودی (آرای اروین یالوم). *مطالعات داستانی*، *۷*(۱)، ۲۵۱ـ ۲۷۲.

مظفری، س.، و جعفری‌زاده مالمیری، ح. (۱۴۰۰). صدای روایت، زمان روایت و کانونی‌سازی در رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم نوشتهٔ زویا پیرزاد با تکیه بر نظریهٔ روایت‌شناختی ژرار ژنت. *مطالعات شهریارپژوهی*، *۸*(۲۸)، ۹۳ ـ ۱۱۴.

مکاریک، ا. (۱۳۸۵). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ م. مهاجر و م. نبوی. تهران: آگه.

میاحی، ا.، و علیا، م. (۱۴۰۱). تحلیل کرونوتوپ خانه در رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم اثر زویا پیرزاد. *نقد و نظریهٔ ادبی*، *۷*(۱۳)، ۵ ـ ۲۷.

نجفی عرب، م. (۱۳۹۴). نقد و تحلیل رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم از منظر زبان و جنسیت. *علوم ادبی*، ۴(۷)، ۱۸۱ ـ ۲۱۲.

نظامی گنجه‌ای، ا. (۱۳۷۸). *خسرو و شیرین*. به کوشش س. حمیدیان. تهران: قطره.

یان، م. (۱۴۰۰). *کانونی‌سازی در روایت در: نقد ادبی با رویکرد روایت‌شناسی*. ترجمهٔ ح. پاینده. تهران: نیلوفر.

یانس، ن.، پاشایی فخری، ک.، و عادل‌زاده، پ. (۱۳۹۸). سبک‌شناسی دیدگاه فمینیستی در کتاب چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم براساس دیدگاه لوکاچ. *مطالعات ادبیات تطبیقی*، *۵۱*، ۳۰۹ ـ ۳۲۹.

**References**

Bamshki, S. (2012). *Narratology of the Stories of the Masnavi*. Tehran: Hermes.

Barry, P. (2021). *Narratology, Theory and Application in Literary Criticism with a Narratological Approach*. Translated by Hossein Payandeh. Tehran: Niloufar, pp. 19–69.

Daneshvar, S. (1993). *Wandering Island*. First edition. Tehran: Kharazmi.

Dehqan Neyri, A., & Khalqati, M. (2018). 'Who Turns Off the Lights? An Analysis of the Novel I'll Turn Off the Lights Based on the Theory of the Silent Group'. *Sociology of Art and Literature*, *100*, 63–93.

Genette, G. (2019). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Translated by M. Zavarian. Tehran: Samt.

Hajati, S., & Razi, A. (2016). 'A Postcolonial Reading of the Novel Wandering Island'. *Literary Text Studies, 20*(68), 41–65.

Hassanzadeh Dasjerdi, A. (2015). 'Structural Analysis of the Novel I'll Turn Off the Lights Based on the Hero's Journey Archetype'. *Quarterly Journal of Mystical and Mythological Literature, 11*(39), 49–74.

Lintvelt, J. (2019). *Narrative Dimensions: Theme, Ideology, Identity*. Translated by N. Hejazi. Tehran: Elmi va Farhangi Publishing.

Makarik, A. (2006). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Translated by M. Mohajer & M. Nabavi. Tehran: Agah.

Martin, W. (2005). *Theories of Narrative*. Tehran: Hermes.

Miayhi, A., & Aliya, M. (2022). 'Analysis of the Chronotope of the House in the Novel I'll Turn Off the Lights by Zoya Pirzad'. *Literary Criticism and Theory, 7*(13), 5–27.

Moradi, A. (2021). 'An Examination of Confusion and Decision-Making in the Novel Wandering Island Based on Existential Psychology and the Views of Irvin Yalom'. *Narrative Studies, 7*(1), 251–272.

Mozaffari, S., & Jafrizadeh Malmiri, H. (2021). 'Narrative Voice, Narrative Time, and Focalization in the Novel I'll Turn Off the Lights by Zoya Pirzad Based on Gérard Genette's Narratological Theory'. *Shahriyar Studies, 8*(28), 93–114.

Najafi Arab, M. (2015). 'A Critical Analysis of the Novel I'll Turn Off the Lights from the Perspective of Language and Gender'. *Literary Sciences, 4*(7), 181–212.

Nizami Ganjavi, A. (1999). *Khosrow and Shirin*. Edited by S. Hamidian. Tehran: Qatreh.

Payandeh, H. (2002). 'Simin Daneshvar: A Postmodern Scheherazade'. *Literary Text Studies, 6*(15), 57–82.

Payandeh, H. (2018). *Literary Theory and Criticism*. Tehran: Niloufar.

Pirzad, Z. (2001). *I'll Turn Off the Lights*. First edition. Tehran: Markaz.

Sadri, F., Namdar, L., & Taheri, J. (2022). 'Analysis of the Component of Focalization with Emphasis on Psychological Aspects in the Story I'll Turn Off the Lights by Zoya Pirzad'. *Journal of Persian Prose and Poetry Stylistics, 75*, 199–211.

Salimi Kuchi, A., & Sokoot Jahromi, F. (2012). 'Dialogism and Polyphony in the Novel Wandering Island'. *Research in Contemporary World Literature, 17*(2), 77–91.

Samaneh, R., & Iranzadeh, N. (2023). 'The Perception of Home in the Novel I'll Turn Off the Lights Based on the Theory of Phenomenology of Perception'. *Literary Criticism and Theory, 15*, 27–48.

Thomas, B. (2021). *Narrative: Basic Concepts and Methods of Analysis*. Translated by Hossein Payandeh. Tehran: Morvarid.

Toolan, M. (2014). *Narratology: A Linguistic-Critical Introduction*. Translated by F. Nemati. Tehran: Samt.

Yan, M. (2021). *Focalization in Narrative in Literary Criticism with a Narratological Approach*. Translated by H. Payandeh. Tehran: Niloufar.

Yans, N., Pashaei, F. K., & Adelzadeh, P. (2019). A Feminist Perspective on Style in the Book I'll Turn Off the Lights Based on Lukács's View. *Comparative Literature Studies, 51*, 309–329.