

## تحلیل مؤلفه کانونی سازی در رمان قیدار

احسان خانی سومار<sup>۱</sup>، موسی پرنیان<sup>۲</sup>، خلیل بیگ زاده<sup>۳</sup>

<sup>۱</sup> دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.

<sup>۲</sup> دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.

(نویسنده مسئول)

<sup>۳</sup> دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه، ایران

### چکیده

پیرو پیشرفت علوم انسانی در قرن بیستم، نظریه‌های روایت‌شناسی پدیدار شد و به‌عنوان علم ادبی نوظهور طرفداران بسیاری به خود جلب کرد. یکی از مباحث مطرح در روایت‌شناسی مسئله کانونی‌سازی است. ژرار ژنت کانونی‌سازی را به‌عنوان منظری برتر از دیدگاه برگزید که مفهومی فراتر از ادراک بصری دارد. این منظر زاویه دیدی است که اطلاعات زیادی به‌طور غیرصریح از رهگذر آن دیده، احساس، فهمیده و ارزیابی می‌شود. این پژوهش که با روش توصیفی تحلیلی انجام می‌گیرد بر آن است تا با معرفی کانون‌سازی، انواع و جنبه‌های آن را در رمان پرمخاطب قیدار بررسی کرده و اطلاعات روایی این اثر را سازمان‌دهی کند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد از حیث جنبه ادراکی، در روایت این اثر دو نوع کانونی‌گر «بیرونی» و «درونی» با موضع ادراک محدود و نامحدود، در تعامل هستند. زمان این رمان از نوع سیر خطی است. تداوم رویدادها جز در دو فصل پنجم و نهم، با حفظ زمان منطقی، بازگو می‌شوند و بیشتر حوادث، بسامد مفرد دارند. از نظر جنبه روان‌شناختی می‌توان احساسات قهرمان این اثر را با احساسات نویسنده آن همسو دانست. ایدئولوژی حاکم بر فضای رمان قیدار که نشان از ایدئولوژی نویسنده این اثر دارد، به دنبال معرفی شخصیت آرمانی جامعه ایران است؛ شخصیتی با مرام پهلوانی، معتقد، مبارز و متعهد به خاک و وطن که قیدار نمونه اعلای آن است. امیرخانی با استفاده از تنوع در کانون‌سازی و پرداختن به جنبه‌های مختلف آن، روایت رمان قیدار را به واقعیت اجتماعی نزدیک کرده و به میزان باورپذیری آن نزد مخاطب افزوده است.

**واژگان کلیدی:** روایت‌شناسی، کانون‌سازی، رمان فارسی، قیدار، امیرخانی.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۰/۰۴/۲۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۳۰

E-mail: mosaparnian@gmail.com

ارجاع به این مقاله: خانی سومار، احسان، پرنیان، موسی، بیگ‌زاده، خلیل، (۱۴۰۱)، تحلیل مؤلفه کانونی‌سازی در رمان

قیدار، زبان و ادب فارسی (نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز). DOI:

10.22034/PERLIT.2022.48195.3185

## ۱. مقدمه

تا اواخر قرن نوزدهم میلادی، ظهور و بلوغ مکتب‌های ادبی گوناگون که در بسیاری موارد مکتب نوظهور، عکس‌العمل و واکنشی در برابر مختصات فکری مکتب قبل از خود به شمار می‌رفت، رونق بازار ادبیات را در دست گرفته بود؛ اما «در قرن بیستم بسیاری از علوم انسانی رشد حیرت‌آوری کردند. در ادبیات در کنار نقد ادبی، مبحث نظریه‌های ادبی به وجود آمد. هرمنوتیک جدید، زبان‌شناسی، روان‌کاوی و علوم جدید دیگر باعث شد تا به مقولهٔ رمان از دیدگاه‌های جدیدی نگریده شود» (شمیسا، ۱۳۹۵: ۲۰۱). اختلاط ادبیات با سایر رشته‌های علوم انسانی، پژوهش‌های بینارشته‌ای را به ارمغان آورد. بروز نظریه‌های زبان‌شناسی، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و روایت‌شناسی ادبی، حاصل این پیوند است.

یکی از مباحث مهم مطرح در نظریه‌های روایت‌شناسی مسئله کانونی‌سازی است. ژرار ژنت<sup>۱</sup> کانونی‌سازی را به‌عنوان مبحثی انتقادی مطرح ساخت و پس از وی دیگر نظریه‌پردازان آن را بهبود و تکامل بخشیدند که از آن جمله می‌توان به میکی بال<sup>۲</sup> و شلومیث ریمون کنان<sup>۳</sup> اشاره کرد. تسلیمی کاربرد و کارایی عنصر کانونی‌سازی در داستان‌های رئالیستی نسبت به داستان‌های پسامدرن که زندگی واقعی را به طنز می‌گیرد بیشتر می‌داند «چرا که کانونی‌سازی در برابر این نگاه سطحی، در پی ایجاد نگاه ژرف به جهان اطراف و زندگی با ریزی‌های رایج است» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۷۸). مذاقه در احکام روایت‌شناسی و روابط و کاربست الگوهای نظری آن در متون روایی، سرانجام منجر به تولید معنایی می‌شود که می‌توان از طریق آن توفیق یک اثر در نزد مخاطب را توجیه کرد. هدف این تحقیق، بررسی دلایل اقبال خوانندگان ایرانی از رمان *قیدار*، از طریق تحلیل روایت‌شناختی این اثر و تأثیر روابط الگوی کانونی‌سازی در موفقیت آن است.

رمان *قیدار*، یکی از آثار مؤخر رضا امیرخانی است که در سال‌های اخیر و در بین خوانندگان آثار داستانی با استقبال عمومی مواجه شده است. این رمان نه فصل دارد. شخصیت اصلی آن، مردی درشت‌هیکل، ثروت‌مند، پایه‌سن گذاشته و آراسته به صفت جوان‌مردی به نام قیدار است. قیدار، معروف‌ترین گاراژدار تهران است. او با دختری بسیار جوان‌تر از خود به نام شهلا آشنا می‌شود که برای در امان ماندن از سوءقصد شاهرخ، دیگر گاراژدار تهران که بویی از جوان‌مردی نبرده، به قیدار پناه آورده است. قیدار، شهلا را می‌پذیرد و از سر جوان‌مردی تصمیم به ازدواج با او می‌گیرد.

در این پژوهش، بر اساس روش کیفی با رویکرد توصیفی - تحلیلی، مبتنی بر نظریه روایت‌شناسی و بر مبنای چارچوب نظری کانونی‌سازی، رمان قیدار/ بررسی می‌شود و سعی نگارندگان بر آن است که به یاری دیدگاه روایت‌شناختی ژرار ژنت، پس از تحلیل انواع کانون‌سازی در این اثر و شناخت جنبه‌های ادراکی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک، به پرسش‌های زیر پاسخ دهند:

- نوع کانون‌سازی به کاررفته در رمان قیدار/ کدام است؟
- پرداختن به جنبه‌های کانون‌سازی در این اثر چگونه است؟
- آیا بین نوع کانون‌سازی و جنبه‌های آن در رمان قیدار/ با موفقیت این اثر رابطه معناداری برقرار است؟

## ۲. پیشینه پژوهش

روایت از نگاه مدرن و پست مدرن دارای تعریفی گسترده و متمایز است که چون گذشته، تنها به‌عنوان یک ابزار ادبی صرف به شمار نمی‌آید بلکه به منزله یک شیوه فهم و استدلال در مورد زندگی و جهان و همچون یک ابزار در شاخه‌های دیگر علوم نیز کاربرد دارد؛ به همین دلیل در دهه‌های اخیر روایت و انواع کارکردها و کاربردهای آن بیشتر مورد توجه قرار گرفته و درباره آن در محافل ادبی، مباحث تازه و دقیقی مطرح شده است. جذابیت علم روایت‌شناسی سبب گشته تا در این زمینه کتب بسیاری تألیف و ترجمه شود. در رابطه با رمان مورد بررسی پژوهش‌هایی انجام شده است که می‌توان به این موارد اشاره کرد: مردای ده شیخ (۱۳۹۲) تقابل جامعه آرمانی شیعی ایرانی با جامعه آرمان غربی را در رمان‌های بیوتن و قیدار/ بررسی کرده است. نتیجه این پژوهش این است که: امیرخانی در بیوتن و قیدار/ با توجه به سبک حقیقی زندگی شیعی ایرانی و انسان آرمانی، آرمان‌شهر شیعی ایرانی را دارای این ویژگی‌ها و اصول می‌داند: خدا خواهی و رجوع به فطرت انسان، داشتن رهبری معنوی و مرادی صاحب نفس (مانند سهراب در بیوتن و سیدگلیا در قیدار/) برای هدایت و طی طریق و اطاعت از آن، برگرفتن تمامی قوانین از وحی الهی و ارج نهادن به حدود الهی، سلامت اقتصادی، روابط اجتماعی اسلامی و مدارای با مردم، برگزیدن اسلام ناب و اصیل و نه اسلام آمریکایی، مرکزیت خانواده به‌عنوان مهم‌ترین پایگاه تربیت انسان. نجفی (۱۳۹۳) در پژوهشی با عنوان جلوه‌های بیگانگی شخصیت در رمان‌های رضا امیرخانی چنین نتیجه گرفته است: بیگانگی انسان ایرانی مستقر در تقاطع سنت و تجدد، محور شخصیت‌پردازی امیرخانی در آثار

وی، از جمله رمان *قیدار* است که اشکال مختلف آن چون بیگانگی از خود، بیگانگی هویتی، بیگانگی از معنویت و عالم ماورایی، بیگانگی از سنت و بیگانگی جغرافیایی را شامل می‌شود. ملکی (۱۳۹۷) نیز به تحلیل جامعه‌شناختی رمان‌های *من/او* و *قیدار* پرداخته و این نتایج را به دست آورده است: امیرخانی در هر دو رمان خود با حفظ انسجام درونی اثر توانسته است رابطه‌ای میان فرم رمان و ساختار اجتماعی ایجاد کند. نویسنده با نوعی ساخت‌گیری که مکمل فرایند ساخت‌شکنی (ساختارهای قدیمی) است به دفاع از ارزش‌های به‌یادگارمانده در جامعه خویش می‌پردازد و می‌کوشد بر پایه همین ارزش‌ها به شکل روایت، زندگی افراد مؤثر و تعیین‌کننده را در رمان‌های خود مطرح کند و به بررسی منش تاریخی و اجتماعی شخصیت‌هایی بپردازد که با دلالت‌های عینی زندگی عاطفی و عقلانی در جریان رمان شکل داستانی پیدا کرده است. در برخی آثار امیرخانی پژوهش‌های روایت‌شناختی صورت گرفته است. به‌عنوان نمونه، قاسمی (۱۳۹۸) الگوهای نوین ساختارگرایی و روایت‌شناسی را در تحلیل *پیرنگ* رمان *ارمیا* بررسی کرده است؛ اما بنا بر جست‌وجوی انجام‌گرفته، مقاله، کتاب یا پایان‌نامه‌ای که به بررسی روایت‌شناسی رمان *قیدار* از نظرگاه کانون‌سازی پرداخته باشد یافت نشد و از این روی پژوهش حاضر نخستین اثر در این زمینه خواهد بود.

### ۳. بحث و بررسی

#### ۳.۱. کانون‌سازی<sup>۴</sup>

تا پیش از آغاز سده بیستم، توجه چندانی به مسئله دید نمی‌شد. کتاب *پرسی لوبک*<sup>۵</sup> نخستین کتابی است که به این موضوع پرداخته است. هنری جیمز<sup>۶</sup> نویسنده و فردریش اشپیل‌هاگن<sup>۷</sup> منتقد آلمانی (۱۸۸۳)، از نخستین کسانی بودند که به‌طور مفصل درباره نقطه دید سخن گفتند. جوزف وارن بیچ<sup>۸</sup> به سال ۱۹۳۲ گلایه کرده است که بررسی این فن را منتقدان به فراموشی سپرده‌اند که این امر سبب آشفتنگی فراوان در نقد رمان شده است. سه دهه بعد، نقطه دید به جنبه‌ای از روش روایت تبدیل شد که بیشتر از دیگر جنبه‌ها پیرامون آن پرداخته شد (نک: مارتین، ۱۳۹۳: ۹۹). پرداختن به دیدگاه روایت داستان و رمان منجر به کشف اطلاعاتی جدید شد که به این جنبه از عنصر روایی هویتی ویژه بخشید؛ طوری که بحث‌هایی دقیق در این باب مطرح شد. یکی از مباحث دقیق مطرح‌شده مرتبط با دیدگاه، مبحث کانون‌سازی است. کانون‌سازی گرچه با زاویه دید در پیوند است اما ژنت این واژه را به‌عنوان منظری برتر از دیدگاه برگزید که مفهومی فراتر از ادراک بصری دارد: «این منظر زاویه دیدی است که چیزها به‌طور غیرصریح از رهگذر آن دیده، احساس، فهمیده و ارزیابی

می‌شود. بنابراین منظور ما زاویه دیدی است که چیزها از آن دیده می‌شوند. دیده شدن در اینجا مفهوم گسترده‌ای دارد و فقط ادراک بصری را در بر نمی‌گیرد» (تولان، ۱۳۹۳: ۱۰۸). از این روی ژنت، منظر یا «چشم‌انداز را شگردی می‌داند که به واسطه آن می‌توان به سازمان‌دهی اطلاعات روایی پرداخت. در واقع گفته‌پرداز می‌تواند جزئیات کمتر یا بیشتری را به شیوه‌ای مستقیم یا غیرمستقیم به خواننده منتقل کند» (شعیری، ۱۳۸۹: ۷۶). در رابطه با مفهوم کانونی‌سازی باید توجه داشت که «آن که می‌بیند با آن کسی که می‌گوید تفاوت دارد. ژنت می‌گوید: آن که می‌بیند، کمتر می‌تواند عقاید شخصی خود را اعمال کند. بنابراین امر کانونی‌سازی به مورد اخیر بازمی‌گردد و سبب می‌شود که روایت گیراتر گردد» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۷۳).

تمایز میان کانون عمل روایت (چه کسی می‌نویسد) و کانون شخصیت (چه کسی مشاهده می‌کند) نخست به سال ۱۹۴۳ از سوی کلینت بروکس<sup>۹</sup> انگلیسی و رابرت پن وارن<sup>۱۰</sup> مطرح شد. پس از آن که ژنت کانون را به موضوع بحث انتقادی تبدیل ساخت، میکی بال چارچوب نظری او را بهبود بخشید (مارتین، ۱۳۹۳: ۱۰۸). ریمون کنان نیز بحث کانونی‌سازی را بسط می‌دهد و در یک دسته‌بندی دقیق به توضیح و تعریف جنبه‌های آن می‌پردازد.

### ۲-۳. انواع کانون‌سازی

باید دانست که کانون‌سازی «هم فاعل دارد و هم مفعول. فاعل (کانونی‌گر) کارگراری است که با ادراک خود به ارائه داستان سویه و جهت می‌دهد حال آن‌که، مفعول (کانونی‌شده) چیزی است که کانونی‌گر مشاهده می‌کند» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۲). تقابل اساسی موجود، تقابل بین کانون‌سازی برونی و درونی است. کانون‌سازی بیرونی در جایی اتفاق می‌افتد که جهت‌گیری آن، بیرون داستان اتفاق افتاده باشد؛ یعنی جهت‌گیری وابسته به هیچ‌یک از شخصیت‌های درون متن نیست. این نوع از کانون‌سازی، عمدتاً منتسب به روایاتی هستند که با زاویه دید سوم شخص نقل می‌شوند. کانون‌سازی درونی، درون زمینه وقایع اتفاق می‌افتد و تقریباً همیشه مسلترم وجود یک شخصیت به‌منزله کانون‌ساز است، اگر چه ممکن است یک موقعیت یا جایگاه غیرشخصی برای این نوع انتخاب شود» (نک: تولان، ۱۳۹۳: ۱۱۰). هم‌سو و هماهنگ با تنوع در نوع کانونی‌گر، تنوع در نوع کانونی‌شده نیز مطرح می‌شود.

کانونی‌شده، همانند کانون‌سازی به دو نوع تقسیم می‌شود که در آن‌ها عامل تمایزدهنده، دیدن از بیرون یا از درون است. در نوع کانونی‌شده بیرونی فقط پدیده‌های بیرونی و واقعاً قابل رؤیت

گزارش می‌شوند. در نوع کانونی‌شده درونی واقعیت‌هایی درباره احساسات، افکار و واکنش‌های یک یا چند شخصیت گزارش می‌شود به طوری که تصویری مداخله‌گر و نفوذکننده به دست می‌آید» (نک: همان: ۱۱۱). توجه به این نکته ضروری به نظر می‌رسد که ممکن است کانون‌شدگی در خلال روایت تا پایان آن ثابت بماند. این مورد بیشتر در رمان‌های کلاسیک اتفاق می‌افتد و از این منظر اثر روایی از واقعیت اجتماعی فاصله می‌گیرد. برخلاف نوع ثابت کانون روایت، کانون‌شدگی ممکن است میان دو کانونی‌گر در نوسان باشد و یا این که در میان چند کانونی‌گر در آمد و شد باشد. کانون‌سازی متغیر دارای چند لایه روایی است و به عنوان ابزاری کاربردی در دست رمان‌نویس قرار می‌گیرد تا با استفاده از آن روایت را به واقعیت اجتماعی نزدیک‌تر گرداند و به میزان باورپذیری آن نزد مخاطب بیفزاید.

زاویه دید اصلی در رمان *قیدار* سوم شخص (بیرونی) است؛ اما مؤلف عمل کانون‌سازی را فقط به دانای کل مختصر نمی‌کند و آن را پیوسته میان کانونی‌گر بیرونی و کانونی‌گرهای درونی دست به دست می‌گرداند. کانونی‌گر در سرآغاز رمان، خود قیدار است که خطاب به شهلا می‌گوید: «به ارواح خاک آقام می‌خواهم، نقل لوطی‌گری نیست. نه تاریخ برام مهم است نه جغرافیت. نه به پشت و روی سجالت کاری دارم نه به زیر و روی حرف مردم. نه، من همین قد و بالات را می‌خواهم. قیدار هم که خودت به ز من می‌دانی سنگ را بخواهد، سنگ آب می‌شود» (امیرخانی، ۱۳۹۱: ۹). در این پاراگراف کانونی‌گر «قیدار» و کانونی‌شده «شهلا» هستند که هر دو از نوع درونی به شمار می‌آیند. سپس کانونی‌گر به نوع بیرونی آن تغییر یافته و حوادث از زاویه دید سوم شخص، روایت می‌شود: «ایراد از کروک باز مرسدس نیست. ایراد از باد نیست که داخل اتاق اتومبیل کوران می‌کند و می‌چرخد. ایراد از زلف آشفته هم نیست. ایراد از زنی است که بلد نیست درست رو بگیرد» (همان: ۹). روند تغییر و تبادل کانون‌سازی تا پایان رمان در جریان است. بنابراین کانون‌سازی در رمان قیدار از نوع متغیر و ترکیبی است و می‌توان آن را روایت چند لایه محسوب داشت. استفاده از کانون‌سازی ترکیبی، رمان *قیدار* را به روایتی چند لایه تبدیل کرده و آن را به واقعیت اجتماعی نزدیک‌گردانیده است.

#### ۴. جنبه‌های کانونی‌سازی

ریمون کنان نوعی رده‌شناسی از آنچه خود جنبه‌های کانون‌سازی می‌نامد به دست می‌دهد. «مهم‌ترین این جنبه‌ها، جنبه ادراکی<sup>۱۱</sup>، روان‌شناختی<sup>۱۲</sup> و ایدئولوژیک<sup>۱۳</sup> است که هر کدام از آن‌ها

از نظر قدرت و وسعت کانون‌سازی تنوع زیادی دارند. برای مثال در بعد ادراکی کانون‌سازی، کانون‌ساز ممکن است از منظری وسیع برخوردار باشد که توصیف کل‌گرایانه صحنه‌های گسترده و حتی چند صحنه مجزا اما هم‌زمان را ممکن سازد و از آن منظر، آن اطلاعات را به ما منتقل کند و روشن است که چنین منظری مستلزم یک کانون‌ساز بیرونی است. از طرف دیگر هنگامی که کانون‌ساز شخصیتی درون روایت است، از چنین مشاهده‌گر محدود به زمان و مکان، دید محدودی انتظار می‌رود. تقابل گسترده‌ی مشابهی بین منظرهای محدود و نامحدود که از منظر محدودیت عملاً دارای درجات مختلف میانی است در مورد کانون‌سازی زمانی نیز مصداق می‌یابد (نک: تولان، ۱۳۹۳: ۱۱۳).

#### ۴.۱. جنبه ادراکی

وجه ادراکی مربوط به ادراکات حسی کانونی‌ساز است که از طریق دو مختصه اصلی زمان و مکان تبیین می‌شود (نک: ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۶). در این وجه، دو مؤلفه مکان و زمان قابل بررسی است.

#### ۴.۱.۱. مؤلفه مکان

ریمون کنان بر این باور است که مکان روایت‌گری تابع نظرگاه راوی است و این که راوی چشم‌انداز هوایی یا دیدگاه چشم‌پرنده‌وار در برابر مشاهده‌گر محدود داشته باشد. چشم‌انداز هوایی، کانونی‌گر در جایی بسیار فراتر از اشیای زیرنظر خود می‌ایستد. این چشم‌انداز همان موقعیت راوی است که با دید فراخ یا محدود آنچه را که در مکان‌های مختلف اتفاق می‌افتد، نشان می‌دهد (نک: ریمون کنان، ۱۳۷۸: ۱۰۷). بنا بر این تعریف، مؤلفه مکان همان موقعیت و جایگاهی است که کانونی‌ساز برای روایت داستان برمی‌گزیند. از این منظر، موضع دیداری کانونی‌ساز در دو حالت محدود و نامحدود متغیر است. حالت ادراک محدود کانونی‌ساز مربوط به شخصیت‌های داستان در کانون‌سازی درونی است در حالی که حالت ادراک نامحدود مربوط به راوی سوم شخص (دانای کل) در کانون‌سازی بیرونی است.

از آنجایی که در رمان قیدار دو نوع کانونی‌گر «بیرونی» و «درونی» با هم در تعامل هستند و مرکز کانون‌سازی روایت بین این دو نوع در تغییر است، موضع دیداری کانونی‌ساز نیز در هر دو حالت موضع ادراک محدود و موضع ادراک نامحدود و به صورت ترکیبی در نوسان خواهد بود. نمونه‌ای از موضع دیداری نامحدود در رمان قیدار که با زاویه دید پرنده‌وار توسط راوی سوم شخص نقل می‌شود: «جاده نخی تازه قیرپاشی شده است. گرمای ظهر، پرنده پر نمی‌زند. ماک

سگ‌پوزی که از روبه‌رو می‌آید، یک‌هو متوجه مرسدس آلبالویی متالیکی می‌شود که در تهران یکه است. چراغ می‌زند. بعد سرخوش، فرمان می‌دهد و قری هم به کمر می‌اندزد، جوری که اسب و تریلی تا مدتی تکان‌تکان می‌خورند. بعد بوق شیپوری می‌زند و برای این که ارادتش را بیشتر نشان دهد، طناب بوق کشتی را هم می‌کشد. بوق کشتی روی ماک، وسط بیابان. قیدار ابرویش را بالا می‌اندازد و سر تکان می‌دهد. راننده ماک حتی در آن سرعت هم تکان ابرو را می‌بیند. یاد گرفته است که ببیند» (همان: ۱۰ - ۹). پس از این صحنه موضع دیداری کانون‌ساز تغییر می‌یابد و ادامه روایت به صورت کانون‌ساز درونی و با موقعیت محدود توسط شهلا و قیدار پیگیری می‌شود. شهلا از عکس‌العمل راننده کامیون می‌خندد و خطاب به قیدار می‌گوید:

- یعنی تا ته جاده هر جنبنده‌ای که از کنارمان رد شود بوق می‌زند و چراغ می‌زند و گیج می‌خورد؟  
- نه، همه که نه. ماک، مال گاراژ خودم بود. تریلی‌ها و کامیون‌های شناس باصفا باشند، هوایی باید بکشند؛ باوفا باشند، باید دمی تکان بدهند دیگر. رسمش همین است (همان: ۱۰).

سپس موضع دیداری دوباره به حالت نامحدود برمی‌گردد: «زن نگاهی به مرسدس می‌کند و انگار با خودش می‌گوید: رنگ آلبالویی، سقف کروک، این سرعت وسط جاده نخی. تو کل تهران کی همچین اتولی دارد؟ زن می‌ترسد. ایراد از زن نیست. ایراد از فکر زن هم نیست. ایراد از نجوایی است در دل زن که به زبان نمی‌آورد اما می‌فهمد در دنیا هیچ زنی به خوشبختی او نیست. ایراد از این خوشبختی زیادی است در کنار سوراخ جوراب» (همان: ۱۰). کاربرد متنوع کانونی‌گر و استفاده از موضع دیداری ترکیبی کانونی‌ساز در *رمان قیدار*، جنبه نمایشی این اثر را تقویت بخشیده و به میزان باورپذیری این اثر نزد مخاطب افزوده است.

#### ۴. ۱. ۲. مؤلفه زمان

در بررسی زمان روایی نیز موضع دیداری کانونی‌ساز در دامنه ادراک محدود و نامحدود متغیر است. به گفته لوته<sup>۴</sup>، در نظریه ژنت زمان دستوری عمده‌ترین مبحث است. زمان در داستان‌های روایی به روایت بین زمان داستانی و زمان متن روایی گفته می‌شود (نک: لوته، ۱۳۸۸: ۷۲). به اعتقاد تولان<sup>۵</sup>، زمان «هم مفهومی ساختاردهنده است و هم ساختارگرایانه. از آن جهت ساختاردهنده است که روابط بین وضعیت‌های خاص و تغییرات یک وضعیت را نشان می‌دهد و از آن جنبه ساختارگرایانه است که بر شناخت ما از شباهت‌های خاص یا تفاوت‌های خاص بین وضعیت‌های معین متکی است»

(تولان، ۱۳۹۳: ۷۸). در مؤلفه زمان سه مشخصه: نظم و ترتیب، تداوم و بسامد مطرح و بررسی می‌شود.

#### ۴.۱.۲.۱. نظم و ترتیب

در مؤلفه نظم از یک سو بازگشت به عقب و از سوی دیگر گذر به آینده مورد بررسی قرار می‌گیرد. بنابراین دو نوع زمان‌پریشی خواهیم داشت: زمان‌پریشی گذشته‌نگر و زمان‌پریشی آینده‌نگر. زمان‌پریشی گذشته‌نگر در واقع «گذرگاهی روایی است که همچون یک صحنه با کمال آزادی ولی به شکل ویژه دیداری، به عقب می‌رود» (چتمن، ۱۳۹۰: ۷۳). در رابطه با زمان‌پریشی گذشته‌نگر بسته به موضع رویداد روایت، سه نوع گذشته‌نگری بررسی می‌شود: گذشته‌نگری برون داستانی، گذشته‌نگری درون داستانی و گذشته‌نگری مرکب. گذشته‌نگری برون داستانی، رویدادی در گذشته را فریاد می‌آورد که پیش از نقطه آغاز اولین روایت رخ داده است. گذشته‌نگر درونی روایت، به نقطه‌ای پیش از آغاز روایت اصلی برمی‌گردد، اما این نقطه درون داستان قرار دارد (لوته، ۱۳۸۸: ۷۳). گذشته‌نگری مرکب وقتی به وجود می‌آید که دوره زمانی گذشته‌نگر، پیش از رخداد اصلی داستان آغاز می‌شود، اما بعداً به این رخداد می‌رسد یا به درون آن پرش دارد (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۷).

زمان‌پریشی آینده‌نگر نیز «روایت رخداد داستان پیش از نقل رخداد‌های اولیه است. گویی روایت به آینده داستان نقل مکان می‌کند» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۵). تودوروف، دلیل تغییرات ترتیب زمان روایی را در تفاوت دو نوع نهفته می‌داند: زمان‌مندی سخن، تک‌ساحتی و زمان‌مندی داستان چند ساحتی است، در نتیجه ناممکن بودگی زمان‌مندی به زمان‌پریشی می‌انجامد (نک: تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۹). در مقایسه زمان‌پریشی گذشته‌نگر با زمان‌پریشی آینده‌نگر باید توجه داشت که «برخلاف آنچه در گذشته‌نگری صورت می‌گیرد و راوی محدودیتی برای پرش به گذشته ندارد، اما در آینده‌نگری درون داستانی، راوی برای پرش به آینده به محدودیت زمانی مشخصی گرفتار است» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۹).

زمان در رمان قیدار بیشتر از نوع خط سیر طولی است و اکثر حوادث در زمان حال اتفاق می‌افتد اما نویسنده گاهی اوقات و به صورت محدود از زمان‌پریشی گذشته‌نگر استفاده می‌کند تا رخداد‌های داستانی را توجیه کند و ارتباط آن‌ها را باهم توضیح دهد. آغاز این رمان نمایشگر صحنه مسافرت قیدار و شهلا به سمت اصفهان است. راوی پس از نقل رخداد‌هایی که در بین راه اتفاق می‌افتد با



داده است. فصل دوم ۱۲ صفحه، فصل سوم ۳۴ صفحه و فصل چهارم ۳۵ صفحه دارد. فصل پنجم روایت گر بنای ویلای لنگر پاسید و کیفیت ساخت آن به‌عنوان مهم‌ترین اتفاق زندگی قیدار بعد از تصادف او و همسرش است که در قالب ۵۱ صفحه همراه با جزئیات آن شرح داده می‌شود. فصل هشتم در قالب ۴۵ صفحه، فصل نهم ۴۴ صفحه، فصل دهم ۳۴ صفحه و فصل یازدهم ۲۶ صفحه حجم دارد. سرانجام فصل نهم با ۶ صفحه، گرچه حجم زیادی ندارد ولی حکایت‌گر اتفاقات زیادی است.

رمان *قیدار* دارای نظم خطی حوادث است و تنها در دو فصل از نه فصل رمان، شتاب روایت را از سیر عادی آن خارج می‌شود. فصل پنجم با شرح و بسط مفصل دارای شتاب منفی و فصل نهم نیز با شتاب مثبت پیگیری می‌شود. داشتن نظم خطی حوادث در رمان *قیدار*، زمان رخداد این حوادث را منطقی و معقول نشان می‌دهد و این موضوع بر باورپذیر بودن این اثر افزوده است.

#### ۴. ۱. ۲. ۳. بسامد

منظور از بسامد «تعداد دفعاتی که واقعه‌ای در داستان اتفاق می‌افتد در مقایسه با تعداد دفعاتی که آن واقعه در متن روایت می‌شود» (تولان، ۱۳۹۳: ۷۹). بیشتر حوادث رمان *قیدار* بسامد منفرد دارد و بسامد مکرر تنها در دو جا نمود می‌یابد. بار نخست به‌صورت تکرار جمله و مربوط به سوگند قیدار است که خطاب به شهلا عشق واقعی خود را در برابر او ابراز می‌کند. این نقل قول در قالب یک پاراگراف در ابتدا و انتهای فصل نخست آمده است:

- به ارواح خاک آقام می‌خواهمت. نقل لوطی‌گری نیست. نه تاریخ برایت مهم است نه جغرافیت. نه به پشت و روی سجلت کاری دارم، نه به زیر و روی حرف مردم. نه، من همین قد و بالات را می‌خواهم. قیدار هم که خودت به ز من می‌دانی، سنگ را بخواهد سنگ آب می‌شود» (امیرخانی، ۱۳۹۱: ۴۶ و ۹).

نمونه دیگر نیز جریان سیال ذهنی راوی سوم شخص در همین فصل اول است که پیوسته مخاطب را در روال زندگی پررنج شهلا، قبل از آشنایی با قیدار و ذهنیت ناآرام و خود کم‌بین وی در برابر شخصیت بزرگ‌منشانه قیدار قرار می‌دهد:

«ایراد از کروک باز مرسدس نیست. ایراد از باد نیست که داخل اتاق اتومبیل کوران می‌کند و می‌چرخد. ایراد از زنی است که بلد نیست درست رو بگیرد. قیدار دنده‌ای چاق می‌کند تا مرسدس جان بگیرد بعد از گوشه چشم نگاهی می‌اندازد به زن؛ زنی که

خیلی جوانتر است. زن تیزتر از نگاه قیدار، سر پایین می‌اندازد و ه سوراخ کنار قوزک جوراب توریش خیره می‌شود. کروک مرسدس باز است و باد کوران می‌کند» (امیرخانی، ۱۳۹۱: ۹).

«زن نگاهی به مرسدس می‌کند و انگار با خودش می‌گوید:

- رنگ آلبالویی، سقف کروک، این سرعت وسط جاده نخی. تو کل تهران کی هم‌چه اتولی دارد؟

زن می‌ترسد. ایراد از زن نیست. ایراد از فکر زن هم نیست. ایراد از مرسدس کروک آلبالویی هم نیست. ایراد از نجوایی است در دل زن که به زبان نمی‌آورد اما می‌فهمد که در دنیا هیچ زنی به خوش‌بختی او نیست» (همان: ۱۰).

«زن دوباره می‌رود تو لاک خودش. ایراد از لاک نیست. ایراد از فکر هم نیست. ایراد از لغت یگه‌شناس است که همین جوری از دهانش جهید. آیا واقعاً به این زن می‌گویند یگه‌شناس» (همان: ۱۱). امیرخانی با روایت منفرد رویدادهای داستانی اثر خود، مخاطب را با فضای رمان همراه ساخته و از بروز خستگی و دل‌زدگی ناشی از تکرار وقایع، برای خواننده جلوگیری می‌کند.

#### ۴.۲.۱.۴ فاصله

فاصله، مؤلفه دیگری است که در بررسی کانونی‌سازی مورد توجه قرار می‌گیرد. این مؤلفه «به رابطه روایت کردن با بیان آن می‌پردازد که آیا مسئله تنها روایت کردن است که به روش تلسکوپ کانونی شده و راوی به سرعت از آن می‌گذرد و یا مسئله به نمایش گذاشتن روایت است که به روش میکروسکوپ کانونی شده و راوی نقل خود را با شرح جزئیات و به آهستگی بیان می‌کند» (کالر، ۱۳۸۵: ۱۲۰). فصل پنجم رمان *قیدار* توصیف ساختن ویلای لنگر پاسید (به‌عنوان کانونی شونده) همراه با تمام جزئیات آن می‌پردازد. در این فصل روایت بنای لنگر پاسید با دقت و با روش میکروسکوپی بیان می‌شود. نقطه مقابل این روایت را می‌توان مربوط به فصل آخر رمان دانست؛ جایی که کانونی‌ساز تنها به روایت حضور قیدار در مکان‌هایی بسنده می‌کند که قبلاً افرادی نظاره‌گر آن بوده‌اند و یا با واسطه افرادی دیگر توانسته‌اند رد پای او را درک کنند. این فصل به روش تلسکوپی کانونی شده و راوی با سرعت حوادث آن را بازگو می‌کند.

#### ۴.۲.۲.۴ جنبه روان‌شناختی<sup>۱۸</sup>

علاوه بر تنوع در جهت‌گیری زمانی - مکانی، کانون‌سازی گونه‌ای روان‌شناختی نیز دارد که در آن ریمون کنان دو مؤلفه شناختی<sup>۱۹</sup> و احساسی<sup>۲۰</sup> را از هم منفک می‌سازد. نمونه‌ای از مؤلفه شناختی را

می‌توان در دانش محدود کانون‌ساز درونی در مقابل دانای کل بودن نظری کانون‌ساز بیرونی دید و نمونه‌ای از مؤلفه احساسی را نیز در خنثی بودن یا دخیل بودن کانون‌ساز دید. در آن نوع کانون‌سازی که کانون‌ساز از نظر احساسی دخیل است، صحنه‌ها چنان شخصی ارائه می‌شوند که به نظر می‌رسد بهتر است آن‌ها را به خلیات و ارزیابی‌های فردی یک شخصیت نسبت داد. ذهن و احساسات کانون‌شونده نیز می‌تواند هم تحت بررسی بیرونی و هم بررسی نفوذگر / درونی قرار گیرد البته با این فرض که کانون‌شونده انسان یا شبه‌انسان باشد (نک: تولان، ۱۳۹۳: ۱۱۳).

#### ۴.۲.۱. مؤلفه شناختی

تحت عنوان مؤلفه شناختی، دانش، پندار، خاطره، حدس، اعتقاد و... کانونی‌ساز مورد بررسی قرار می‌گیرد. مؤلفه شناختی تمایز میان کانونی‌شدگی بیرونی و درونی یا دانش محدود و دانش نامحدود است (نک: ریمون کتان، ۱۳۸۷: ۱۰۹). از آنجایی که رمان *قیدار* با زاویه دید اصلی، بیرونی روایت می‌شود، کانونی‌گر (راوی) با دانش نامحدود خود به جنبه روان‌شناختی شخصیت قیدار به‌عنوان کانونی‌شونده درونی می‌پردازد. قیدار در فصل اول رمان و نرسیده به مقصد سفر، هنگامی که با اتوبوس گاراژ خود مواجه می‌شود راننده اتوبوس را با لفظ داش صفر خطاب می‌کند. او در این رابطه و در مورد اعتقاد و ارادت خود به امام علی (ع) به شهلا می‌گوید: «هر چه علی تو عالم هست، هر چه حیدر تو عالم هست، هر چه صفر تو عالم هست، اعتقاد کن هر چه اسم مشدی هست تو عالم، بایستی یک "داش" اولش اضافه کرد. این رسم ماست» (امیرخانی، ۱۳۹۱: ۲۰). از دیگر باورهای قیدار احترام به تصمیم اول و عدم پشیمانی از نتیجه آن است: «تو کار قیدار پشیمانی راه ندارد. قیدار هیچ وقت پشیمان نمی‌شود. من همیشه به تصمیم اول احترام می‌گذارم. تصمیم اولی که به ذهن می‌زند، با همه جان گرفته می‌شود. تصمیم دوم با عقل و تصمیم سوم با ترس. از تصمیم اول که رد شدی باقی‌مزه‌ای ندارد. بگذار و عظم کنم برای تگه تنم. من به این وعظ، مثل کلام خود خدا اعتقاد دارم. فقط به یک چیز در عالم موعظه‌ات می‌کنم؛ تصمیم اول را که گرفتی، باید بلند شوی و بروی زیر یک‌خمش را بگیری. تنها یا با دیگران توفیری نمی‌کند» (همان: ۳۰).

قیدار خاطرات زیادی با تختی دارد که گاهی شخصاً روایت‌گر آن است. در فصل نخست و در میانه راه اصفهان قیدار گرم صحبت با شهلا است که با افسوس از گردش و تفریح در گذشته با پهلوان تختی یاد می‌کند (همان: ۱۷). هر جا صحبت از مردانگی است بی‌اختیار نام و یاد تختی بر ذهن و زبان قیدار جاری می‌شود: «مرشد می‌خندد و به تن و بدن نعمت اشاره می‌کند و می‌گوید:

این هجده چرخ بد آفت است! گذاشته‌ای پشت جعبه آینه حالش را ببری قیدار خان؟ بفرستش روی تشک. ورزشش به ز شوفری است.

- می‌دانم. تو تهران بنداز ندارد. اما بعد آقاتختی من دیگر تشکی ندیده‌ام» (همان: ۲۵۵).

بیان اعتقادات و خاطرات قیدار در قالب گفت‌وگوی بین شخصیت‌های رمان، به‌عنوان ابزاری کاربردی در خدمت شخصیت‌پردازی غیرمستقیم و معرفی بُعد شناختی شخصیت قیدار قرار گرفته است.

#### ۲.۲.۴. مؤلفه احساسی

مؤلفه احساسی «تقابل بیرونی در تغییر شکل عاطفی خود، کانون‌شدگی عینی (خشی و غیردرگیر) را در برابر کانون‌شدگی ذهنی (جانبدارانه یا درگیر) قرار می‌دهد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۰). در بررسی این مؤلفه باید توجه داشت که در واقع اگر چه ممکن است راوی در حال گفتن داستان باشد، اما زاویه دید می‌تواند به شخصیت‌های دیگر تعلق داشته باشد و امکان دارد احساسات چنین شخصیتی با احساسات راوی‌ای که داستان آن شخصیت را بازگو می‌کند، تفاوت داشته باشد» (تایسن، ۱۳۷۸: ۳۷۳). متناسب با نوع زاویه دید اصلی در رمان قیدار، کانون‌شدگی در کانونی‌شونده این اثر از نوع ذهنی است. در جریان ماجرای دست انداختن سروان توپخانه شاهنشاهی، سربازان سوار اتوبوس به همراه صفدر که همگی از اخلاق بد سروان عصبانی هستند، بر سر ذوق آمده و هیجان‌زده هستند. قیدار نیز در این احساسات با آن‌ها شریک می‌شود. «زیر آینه لیلا ند می‌رقصد و می‌رقصد. داش صفدر همه جور بوق می‌زند برای قیدار و سروته می‌کند به سمت دلجان که خشتک برود سراغ گرمابه» (امیرخانی، ۱۳۹۱: ۲۶).

قیدار از مرگ پهلوان تختی که گویی مصادف با مرگ جوانمردی بوده بسیار ناراحت است و هر جا که به یاد این واقعه می‌افتد با اندوه و افسوس از آن یاد می‌کند. زمانی که زیردستان قیدار تلاش دارند او را از حالت گوشه‌گیری رها سازند، از هیچ اقدامی فروگذار نمی‌کنند. در راستای این اقدامات قیدار بی‌اعتنا به امور روزمره و فارغ از تلاش زیردستان خود که که همگی پشت در حجره مخصوص گاراژ منتظر عکس‌العمل او هستند «در را محکم می‌بندد. جوری که کوبه مردانه سه بار تکان می‌خورد و تق تق صدا می‌دهد. قیدار آرام به صدای تق تق کوبه مردانه می‌گوید: مردی که نیستی و کوبه مردانه را تکان می‌دهی، بدان که نه آن طرف در، که این طرف در هم مردی نیست! تو شهر یک مرد بود که آقا تختی بود، باقی هم نیم‌مرد زیر سایه او می‌پلکیدند. یادش می‌افتد که

یک بار دیگر هم سر رفتن آقا تختی بود که همین جور افتاد مثل نعش مرحب تو بالاخانه» (همان: ۷۳).

هنگامی که ناصر آگروز با تراشیدن موهایش خود را شبیه صفدر می‌کند تا نظر قیدار را به خود جلب کند، قیدار در برخورد با او «زیر لب با لحنی مردانه می‌گوید: هر گوش شکسته‌ای تختی نیست. هر مداح ترک سلیم اردبیلی نیست. هر مداح فارس اکبر ناظم نیست. هی، صفدر بامرام و بامعرفت هر کچلی مثل تو نیست» (همان: ۱۳۲).

نقطه عطف تغییر شکل عاطفی در رفتار قیدار را می‌توان در دگرگونی رفتاری وی از تأثیر نصیحت سیدگلیا دانست. قیدار پس از تصادف و نابینا شدن شهلا خود را مقصر اصلی این ماجرا می‌داند و در گوشه‌ای از گاراژ عزلت برمی‌گزیند. تلاش دوماهه زبردستان قیدار که در تکاپو هستند او را بر سر رسیدگی به امورات گاراژ بازگردانند نافرجام می‌ماند تا این که با ورود سیدگلیا به گاراژ، قیدار جانی تازه می‌گیرد. سیدگلیا که آشفتگی قیدار را نظاره می‌کند بر او نهیب می‌زند و وی را متنبه می‌کند که چرا خوی مردگان به خود گرفته و بی‌حرکت و ناامید در گوشه‌ای افتاده است (همان: ۷۵). قیدار که از ورد سیدگلیا دچار دگرگونگی روحی شده است به توصیه ایشان به سراغ شهلا می‌رود سپس روال عادی زندگی خود را دوباره در دست می‌گیرد. در واقع، امیرخانی با پرداختن به جنبه روان‌شناختی شخصیت قیدار در پی خلق یک ابرقهرمان است که معرف انسان آرمانی ذهن اوست؛ از این روی می‌توان احساسات قهرمان این اثر را با احساسات نویسنده آن همسو دانست.

#### ۳.۴. جنبه ایدئولوژیک<sup>۲۱</sup>

آخرین جنبه از گونه‌های کانون‌سازی جنبه ایدئولوژیک است. اغلب به نظر می‌رسد که ایدئولوژی یا جهان‌بینی متعلق به راوی - کانون‌ساز بیرونی، معیار غالب است و ایدئولوژی هر کدام از شخصیت‌ها که از این معیار تخطی کند حداقل به صورت ضمنی و گاهی آشکار نکوهش می‌شود. از طرف دیگر ممکن است جهت‌گیری‌های ایدئولوژیک مختلفی در کنار هم قرار بگیرند بدون آن که آشکارا یکی را بر دیگری برتری دهیم به طوری که خواننده بین دیدگاه‌های مختلف درباره وقایع مختلف به طور خاص و در مقیاس وسیع‌تر درباره جهان به طور عام سردرگم بماند. درباره این موضوع نظریات باختمین بسیار مرتبط است. تا آنجا که هر دو جنبه روان‌شناختی و ایدئولوژیک کانون‌سازی به چگونگی ارزیابی چیزها مربوط می‌شود، به نظر می‌رسد که این دو جنبه در بسیاری

جاها با همدیگر هم پوشانی دارند. در مقابل، کانون‌سازی ادراکی زمانی - مکانی ذاتاً ارزیابی‌کننده نیست و فقط به‌طور ضمنی زمان و مکان مشاهده را آشکار می‌سازد. در یک موقعیت عادی ممکن است ما در مقام تحلیل‌گر طوری درباره یک شخصیت اصلی نابهنجار حرف بزنیم که گویی در کانون‌سازی‌هایش روان‌شناسی عجیب و غریبی بروز می‌دهد و این کانون‌سازی با ایدئولوژی درست و معقول راوی بیرونی که در جای دیگر، کانون‌ساز است، ابتدا برجسته و آنگاه خنثی می‌گردد. تأثیر چنین کاری بر خواننده اغلب این است که به نظر می‌رسد ایدئولوژی خواننده به وسیله ایدئولوژی راوی تصحیح شده است» (تولان، ۱۳۹۳: ۱۱۴). ریمون کنان وجه ایدئولوژیک را به معنای نظام هماهنگی نگرش اعتقادی به جهان می‌داند که بر اساس آن، رخدادها و اشخاص مورد ارزیابی قرار داده می‌شوند (نک: ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۲).

وجود کانون‌سازی در روایت، در نهایت موجب ایجاد دل‌بستگی در مخاطب می‌شود. این ایجاد دل‌بستگی ارتباط مستقیم با وجه ایدئولوژیکی روایت دارد و «از این واقعیت نشأت می‌گیرد که دوسویگی روایت<sup>۲۲</sup> را برجسته می‌کند؛ یعنی این واقعیت را برجسته می‌کند که تأکید بر موضوعی خاص به شیوه‌ای خاص نه تنها آن موضوع را آشکار می‌کند، بلکه باید ایدئولوژی و منظری را که موضوع از طریق آن دیده می‌شود نیز آشکار سازد، یا باید سعی کند آشکار نسازد. علاوه بر این چنین کانون‌سازی افشاکننده‌ای بدون توجه به این که آیا موضوع کانون‌سازی واقعاً وجود دارد یا خیر، ادامه می‌یابد. از این لحاظ خوب است ما در مقام خواننده بین کانون‌شده‌هایی که واقعاً وجود آن‌ها را در دنیای روایت می‌پذیریم و آن‌هایی که رؤیاها، خیالات و سایر پرورده‌های تخیل یک شخصیت کانون‌ساز می‌پنداریم، تمایز قائل شویم» (تولان، ۱۳۹۳: ۱۱۲). قیدار به‌عنوان شخصیت اصلی رمان، کانون‌شده اصلی این اثر است که تمام حوادث و رخداد‌های داستان در خدمت معرفی جنبه‌های ایدئولوژیک او به مخاطب به کار گرفته شده است. مهم‌ترین مرام ایدئولوژیک قیدار از این قرار است:

**۴.۳.۱. تعصب داشتن نسبت به زیردستان و رعایت اخلاق جوان‌مردی در حق آن‌ها**  
در فصل دوم که زیردستان قیدار، او را برای رسیدگی به پرونده شکایت از راننده کامیون مقصر می‌برند، هاشم قصد شهادت بر علیه راننده کامیون دارد و به قاضی گواهی می‌دهد که شاهد مصرف مواد مخدر راننده کامیون در گاراژ بوده است. «قیدار ناگهان از جا بلند می‌شود و می‌زند تخت سینه هاشم یک کتی. هاشم پس پس می‌رود و می‌خورد تخت دیوار. قیدار داد می‌کشد سرش: بهت گفتم

شامورتی‌باز، شامورتی‌باز فحش نبود اما خبریاری فحش است. حالا شده‌ای خبریاری گاراژ قیدار؟! گاراژ قیدار حصن است. حصن قیدار. خبر گاراژ قیدار هم مثل تریلی قیدار است، مثل کامیون قیدار است؛ مال خود قیدار است. مال قیدار است، چه پشت خلا باشد چه پیش دفتر. بعد عمری هم سفرگی، خبر گاراژ من را می‌آورد پیش نامحرم؟!» (امیرخانی، ۱۳۹۱: ۵۶).

قیدار به اطرافیان خود تأکید می‌کند هیچ‌گاه به افراد زیردستی که مواد مخدر مصرف می‌کنند انگ عملی بودن یا معتاد نجسب‌اند. او در پاسخ به کارشناس اعتیاد شیر و خورشید که تعدادی از زیردستان او را معتاد و جانور می‌نامد، با اشاره به بزی که در گوشه حیاط ویلا ایستاده است، به کارشناس می‌گوید: «آن جانور است! اما اینها مثل من و شما هستند. فقط ما رنگی هستیم، اینها سیاه و سفید.

- سیاه و سفید یعنی چه؟

- یعنی اینها یا خماری یا نشئه؛ یا سیاه یا سفید. اما ما هرکدام هزار رنگ داریم. گاهی قرمزیم، گاهی سیاه، پاری وقت‌ها هم سبز و پاری وقت‌ها هم وقتی گندمان در می‌آید، قهوه‌ای!» (همان: ۲۴۴).

در مقابل مفهوم تعصب و رعایت اخلاق جوان‌مردی قیدار، شاهرخ با زیردستان خود رفتاری تحکم‌آمیز دارد و هیچ‌گاه نسبت به آنان از خود نرمی و صمیمیت نشان نمی‌دهد.

#### ۲.۳.۴. پای‌بندی به اعتقادات مذهبی در شرایط اختناق سیاسی

قهرمان این رمان، با وجود داشتن ثروت بسیار و دارا بودن جایگاه قدرت اجتماعی، مرام هیأتی دارد. او با نیت برگزاری مراسمات مذهبی، در باغ بزرگ خود ویلا و حیاط جاداری می‌سازد. بعد از تکمیل ویلا، قیدار خطاب به زیردستان خود با صدای بلند می‌گوید: «تا محرم چند ماهی مانده است. دوست دارم همه سینه‌سوخته‌ها امسال محرم، یک‌دست سیاه بپوشند و هیأت را بکشانیم همینجا لنگر، به اسم ارباب برکت می‌گیرد» (همان: ۱۴۰).

زمانی که ظلم آشکار حکومت در حق صفدر آشکار می‌شود، قیدار دلاورانه در برابر ظلم ایستادگی می‌کند و امیدوارتر از همیشه به انتظار سرنگونی حکومت شاهنشاهی می‌نشیند. او با حالتی پیش‌گویانه، برگزاری مراسمات مربوط به محرم به‌طور آزادانه را در آینده نزدیک، به صفدر نوید می‌دهد: «دش صفدر! اعتقاد کن یکی دو محرم دیگر، محضری می‌شود تو تهران دسته راه انداخت، دسته واقعی!» (همان: ۵۸۷).

شاهرخ، به هیچ کدام از مفاهیم فوق اعتقاد قلبی ندارد و تنها یک بار برای تحویل وجوهات به سید گلپا، راهی مسجد می شود که آن هم با نیت سوء و استفاده از اعتبار سید است و البته در این مورد هم توفیقی حاصل نمی کند.

#### ۳.۳.۴. اعتراض به نظام حکومت شاهنشاهی

صدای اعتراض قیدار به حکومت ستم‌شاهی بارها و بارها در بین گفت‌وگوی او با دیگر شخصیت‌های رمان هویدا می شود از جمله به سخره گرفتن سروان توپ‌خانه شاهنشاهی با ماجرای ساختگی خرابی اتوبوس، بدون ترس از عواقب این کار و تهدید احتمالی حکومت وقت.

در این ماجرا قیدار به سربازان می گوید که سگ دست اتوبوس شغال قوز شده و به همین خاطر دیگر نمی تواند به مسیر خود ادامه بدهد و آن‌ها باید وسایلشان را پیاده کنند. صفدر با خنده به قیدار می گوید: شغال قوز یعنی چه؟ و قیدار خطاب به صفدر می گوید: «شغال قوز یعنی این که قیدار خشتک این سرتنگ (سروان) را می کشد روی سرش!» (امیرخانی، ۱۳۹۱: ۲۲).

#### ۴.۳.۴. عدم استفاده از خدمات دولتی حکومت شاهنشاهی

قیدار دستور می دهد که در گوشه‌ای از ویلا، چاهی حفر کنند تا آشغال تر خانه را داخل آن بریزند و با این کار هم کود مصرفی درختان ویلا فراهم شود و هم بدهکار خدمت حکومتی که اعتقادی به آن ندارد نباشد. قیدار معتقد است که «اگر آشغال را دادی کسی مجانی ببرد، روزی می رسد که باید جواب پس بدهی و آشغال همان طرف را تو جمع کنی، آن هم مجانی! قیدار آشغال جمع کن حکومت نیست، پس نمی خواهد، حکومت آشغالش را ببرد» (همان: ۲۳۹). در مقابل شاهرخ خود را به عمال حکومتی نزدیک کرده و تلاش در جلب توجه و همکاری با آنان دارد.

#### ۵.۳.۴. میهن پرستی و دفاع از خاک وطن

در فصل آخر رمان، مخاطب به طور ضمنی تلاش‌های قیدار در راه رسیدگی به احوال درماندگان و محرومان را به عینه می بیند: خدمت به بیماران جذامی، استقبال پرشور از امام خمینی (ره) و حضور در جبهه‌های جنگ برای خدمت به نیروهای رزمنده در دوران گم‌نامی قیدار نشان از تعهد اخلاقی وی به وطن و پای بندی بر اعتقادات ایدئولوژیک اوست. البته قیدار تمام این اعمال را به همراه شهلا و بدور از هیاهو و خودنمایی انجام می دهد.

ایدئولوژی حاکم بر فضای رمان قیدار که نشان از ایدئولوژی نویسنده این اثر دارد به دنبال معرفی شخصیت آرمانی جامعه ایران است. شخصیتی با مرام پهلوانی، معتقد، مبارز و متعهد به خاک وطن که قیدار نمونه اعلای آن است.

## ۵. نتیجه‌گیری

در قرن بیستم بسیاری از علوم انسانی رشد حیرت‌آوری کردند. با این پیشرفت، در ادبیات در کنار نقد ادبی، مبحث نظریه‌های ادبی به وجود آمد. یکی از مباحث دقیق مطرح شده در زمینه روایت‌شناسی، مبحث کانون‌سازی است. کانون‌سازی گرچه با زاویه دید در پیوند است اما ژنت این واژه را به‌عنوان منظری برتر از دیدگاه برگزید که مفهومی فراتر از ادراک بصری دارد. این منظر زاویه دیدی است که چیزها به‌طور غیرصریح از رهگذر آن دیده، احساس، فهمیده و ارزیابی می‌شود. کانون‌سازی در رمان *قیدار* از نوع متغیر است و می‌توان آن را روایت چند لایه محسوب داشت. از آنجایی که در این رمان دو نوع کانونی‌گر «بیرونی» و «درونی» با هم در تعامل هستند و مرکز کانون‌سازی روایت بین این دو نوع در تغییر است موضع دیداری (مکان) کانونی‌ساز نیز در هر دو حالت موضع ادراک محدود و موضع ادراک نامحدود و به‌صورت ترکیبی در نوسان است. زمان در رمان *قیدار* بیشتر از نوع سیر خطی است و بیشتر حوادث در زمان حال اتفاق می‌افتد اما نویسنده گاهی اوقات و به‌صورت محدود از زمان پریشی گذشته‌نگر استفاده می‌کند تا رخداد‌های داستانی را توجیه کند و ارتباط آن‌ها را باهم توضیح دهد. از آنجایی که روایت این اثر خط سیر طولی دارد، تداوم رویداد‌های داستانی هم جز در دو فصل پنجم و نهم، با حفظ زمان منطقی خود بازگو می‌شوند. فصل پنجم با شرح و بسط مفصل دارای شتاب منفی و فصل نهم نیز با شتاب مثبت پیگیری می‌شود. بیشتر حوادث رمان *قیدار* بسامد مفرد دارد و بسامد مکرر تنها در دو جا نمود می‌یابد؛ بار نخست به‌صورت تکرار جمله و مربوط به سوگند قیدار است که خطاب به شهلا عشق واقعی خود را در برابر او ابراز می‌کند. نمونه دیگر نیز جریان سیال ذهنی راوی سوم شخص در همین فصل است که پیوسته مخاطب را در روال زندگی پررنج شهلا، قبل از آشنایی با قیدار و ذهنیت ناآرام و خودکم‌بین وی در برابر شخصیت بزرگ‌منشانه قیدار قرار می‌دهد. جنبه روان‌شناختی کانون‌سازی، دارای دو مؤلفه شناختی و احساسی است. نقطه عطف تغییر شکل عاطفی در رفتار قیدار را می‌توان تأثیر عمیق وی از سیدگلپا دانست که از دیدار با ایشان دچار دگرگونگی روحی می‌شود. جنبه ایدئولوژیک، نظام هماهنگی نگرش اعتقادی به جهان است که بر اساس آن، رخدادها و اشخاص مورد ارزیابی قرار داده می‌شوند. قیدار به‌عنوان شخصیت اصلی رمان، کانون‌شده اصلی این اثر است که تمام حوادث و رخداد‌های داستان در خدمت معرفی این جنبه‌ها به مخاطب به کار گرفته شده است. تعصب داشتن نسبت به زیردستان و رعایت اخلاق جوان‌مردی در حق آن‌ها، پای‌بندی به اعتقادات

مذهبی در شرایط اختناق سیاسی، اعتراض به نظام حکومت شاهنشاهی، عدم استفاده از خدمات دولتی حکومت شاهنشاهی، میهن پرستی و دفاع از خاک وطن مهم ترین مرام ایدئولوژیک قیدار به شمار می رود. بر این اساس می توان ادعا کرد که نوع متغیر کانون سازی، تعامل کانونی گر درونی و بیرونی، موضع ادراک ترکیبی، خطی بودن زمان و روایت منفرد رویدادهای داستانی، پرداختن به جنبه روان شناختی شخصیت قیدار و نمایش جنبه های ایدئولوژیک او در پی خلق یک ابرقهرمان که معرف انسان آرمانی ذهن نویسنده و خواسته جامعه ایرانی است، جنبه نمایشی رمان *قیدار* را تقویت بخشیده و به میزان باورپذیری این اثر نزد مخاطب افزوده است؛ بنابراین بین کانون سازی رمان *قیدار* و نزدیکی به واقعیت اجتماعی رابطه معنادار برقرار است.

#### یادداشت ها

- 1) Gerard genet
- 2) Mieke Bal
- 3) Shlomith Rimmon Kenan
- 4) Focalization
- 5) Percy Lubbock
- 6) Henry James
- 7) Friedrich Spielhagen
- 8) Joseph Warren Beige
- 9) Clint Brooks
- 10) Robert Penn Warren
- 11) Perceptual Facet
- 12) Psychological
- 13) Ideological
- 14) Jakob Lothe
- 15) Michael Toolan
- 16) Ellipsis
- 17) Descriptive pause
- 18) Psychological Facet
- 19) Cognitive
- 20) Emotive
- 21) Ideological Facet
- 22) Bi-directionality

#### منابع

- ۱) امیرخانی، رضا، (۱۳۹۱)، *قیدار*، چاپ هشتم، تهران: نشر افق.
- ۲) ایگلتن، تری، ۱۳۸۸، *پیش در آمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، چاپ پنجم، تهران: مرکز.

- ۳) تاینسن، لوئیس، (۱۳۷۸). *نظریه‌های ادبی نقد معاصر*، ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز.
- ۴) تسلیمی، علی، (۱۳۸۸)، *نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: کتاب آمه.
- ۵) تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲) *بوطیقای ساخت‌گرا*، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگاه.
- ۶) تولان، مایکل، (۱۳۹۳)، *روایت‌شناسی در آمدی زبان شناختی - انتقادی*، ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، چاپ دوم، تهران: انتشارات سمت.
- ۷) چمن، سیمور (۱۳۹۰)، *داستان و گفت‌وگو*، ترجمه راضیه میرخندان، قم: مرکز پژوهش‌های علمی.
- ۸) ریکور، پل (۱۳۸۳) *زمان و حکایت (پیرنگ و حکایت تاریخی)*، ترجمه مهشید نونهالی، چاپ اول، تهران: گام نو.
- ۹) ریمون کنان، شلیموث (۱۳۸۷) *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
- ۱۰) شعیری، حمیدرضا، (۱۳۸۹)، *تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناختی گفت‌وگو*، چاپ دوم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- ۱۱) شمیسا، سیروس (۱۳۹۵)، *مکتب‌های ادبی*، چاپ نهم، تهران: نشر قطره.
- ۱۲) قاسمی، شهین (۱۳۹۸)، «الگوهای نوین ساختارگرایی و روایت‌شناسی در تحلیل پیرنگ رمان ارمیا»، *ادب فارسی (نشریه سابقه دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز)*، سال ۷۲، شماره ۲۳۹، ص ۷۵-۱۰۱.
- ۱۳) کالر، جاناتان، (۱۳۸۵)، *نظریه ادبی (معرفی بسیار مختصر)*، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- ۱۴) لوتنه، یاکوب، (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی خرد.
- ۱۵) مارتین، والاس، (۱۳۹۳)، *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهباء، چاپ ششم، تهران: انتشارات هرمس.
- ۱۶) مرادی ده‌شیخ، احسان، (۱۳۹۲)، *بررسی تقابل جامعه آرمانی شیعی - ایرانی با جامعه آرمانی غربی در آثار داستانی رضا امیرخانی با تکیه بر رمان‌های بیوتن و قیدار*، استاد راهنما: غلام‌رضا کافی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی، شیراز: دانشگاه شیراز.
- ۱۷) ملکی، مریم، (۱۳۹۷)، *تحلیل جامعه‌شناختی دو رمان من او و قیدار*، استاد راهنما: عالیه یوسف فام، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
- ۱۸) نجفی، سمیه، (۱۳۹۳)، *جلوه‌های بیگانگی شخصیت در رمان‌های رضا امیرخانی*، استاد راهنما: سیدعلی قاسم‌زاده، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی، قزوین: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره).

۲۴۰ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز، سال ۷۵، شماره ۲۴۵، بهار و تابستان ۱۴۰۱، ص ۲۴۰-۲۱۹

۱۹) ویلم برتنز، یوهان (۱۳۸۸)، *نظریه ادبی: مقدمات*، ترجمه فرزانه سجودی، چاپ دوم، تهران: آهنگ دیگر.