نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۵/ شماره ۲۴۵/ بهار و تابستان ۱۴۰۱
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحهٔ اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

تحلیل مؤلفهٔ کانونی‌سازی در رمان *قیدار*

احسان خانی سومار[۱]، موسی پرنیان[۲]، خلیل بیگ‌زاده[۳]

[۱] دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.

[۲] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. (نویسندهٔ مسئول)

[۳] 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 زاویهٔ دیدی است که اطلاعات زیادی به‌طور غیرصریح از رهگذر آن دیده، احساس، فهمیده و ارزیابی می‌شود. این پژوهش که با روش توصیفی‌تحلیلی 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 جنبهٔ ادراکی، در روایت این اثر دو نوع کانونی گر «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. ازنظر جنبهٔ روان‌شناختی می‌توان احساسات قهرمان این اثر را با احساسات نویسندهٔ آن همسو دانست. ایدئولوژی حاکم بر فضای رمان *قیدار* که نشان از ایدئولوژی نویسندهٔ این اثر دارد، به دنبال معرفی شخصیت آرمانی جامعهٔ ایران است؛ شخصیتی با مرام پهلوانی، معتقد، مبارز و متعهد به خاک وطن که قیدار نمونهٔ 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

[2]E-mail: mosaparnian@gmail.com

ارجاع به این مقاله: خانی سومار، احسان، پرنیان، موسی، بیگ‌زاده، خلیل، (۱۴۰۱)، تحلیل مؤلفهٔ کانونی‌سازی در رمان *قیدار*، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*. DOI: 10.22034/PERLIT.2022.48195.3185

۱. مقدّمه

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؛ امّا «در قرن بیستم بسیاری از علوم انسانی رشد حیرت‌آوری کردند. در ادبیات در کنار نقد ادبی، مبحث نظریه‌های ادبی به وجود آمد. هرمونتیک جدید، زبان‌شناسی، روان‌کاوی و علوم جدید دیگر باعث شد تا به مقولهٔ رمان از دیدگاه‌های جدیدی نگریسته 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[۱] 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[۲] و شلومیث ریمون کنان[۳] 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 ریزبینی‌های راوی است» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۷۸). مدّاقه 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 کانون‌سازی 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 نُه فصل دارد. شخصیت اصلی آن، مردی درشت‌هیکل، ثروت‌مند، پابه‌سن 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 نظریهٔ 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 به‌کاررفته 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 موفّقیت این اثر رابطه معناداری برقرار است؟

۲. پیشینهٔ 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 شیوهٔ 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 توجّه قرار گرفته و دربارهٔ آن در محافل ادبی، مباحث تازه و دقیقی مطرح شده است. جذابیّت 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 جامعهٔ آرمانی شیعی‌ایرانی با جامعهٔ آرمان غربی را در رمان‌های *بیوتن* و *قیدار* بررسی کرده است. نتیجه این پژوهش این است که: امیرخانی در *بیوتن* و *قیدار* با توجّه به سبک حقیقی زندگی شیعی‌ایرانی 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 سیّدگلپا در *قیدار*) برای هدایت و طی طریق و اطاعات 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 سنّت 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 سنّت 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 جامعهٔ خویش می‌پردازد و می‌کوشد بر پایهٔ 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؛ امّا 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. کانونی‌سازی[۴]

تا پیش از آغاز سدهٔ بیستم، توجه چندانی به مسئله دید نمی‌شد. کتاب پرسی لوبک[۵] نخستین کتابی است که به این موضوع پرداخته است. هنری جیمز[۶] نویسنده و فردریش اشپیل‌هاگن[۷] منتقد آلمانی (۱۸۸۳)، از نخستین کسانی بودند که به‌طور مفصل دربارهٔ نقطهٔ دید سخن گفتند. جوزف وارن بیچ[۸] به سال ۱۹۳۲ گلایه کرده است که بررسی این فن را منتقدان به فراموشی سپرده‌اند که این امر سبب آشفتگی فراوان در نقد رمان شده است. سه دهه بعد، نقطهٔ 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 مطرح‌شدهٔ مرتبط با دیدگاه، مبحث کانون‌سازی است. کانون‌سازی گرچه با زاویهٔ دید در پیوند است امّا ژنت این واژه را به‌عنوان منظری برتر از دیدگاه برگزید که مفهومی فراتر از ادراک بصری دارد: «این منظر زاویهٔ دیدی است که چیزها به‌طور غیرصریح از رهگذر آن دیده، احساس، فهمیده و ارزیابی

می‌شود. بنابراین منظور ما زاویهٔ 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 به‌واسطهٔ 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 توجّه 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[۹] انگلیسی و رابرت پن وارن[۱۰] مطرح شد. پس از آن‌که 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.

۳-۲. انواع کانون‌سازی

باید دانست که کانون‌سازی «هم فاعل دارد و هم مفعول. فاعل (کانونی‌گر) کارگزاری است که با ادراک خود به ارائهٔ 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 زاویهٔ دید سوم شخص نقل می‌شوند. کانون‌سازی درونی، درون زمینه وقایع اتفاق می‌افتد و تقریباً همیشه مستلزم وجود یک شخصیت به‌منزلهٔ 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 کانوی‌گر، 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 به‌طوری‌که تصویری مداخله‌گر و نفوذکننده به دست می‌آید» (نک: همان: ۱۱۱). توجّه 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 این‌که در میان چند کانونی‌گر در آمد و شد باشد. کانون‌سازی متغیّر دارای چند لایهٔ روایی است و به‌عنوان 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.

زاویهٔ دید اصلی در رمان *قیدار* سوم شخص (بیرونی) است؛ امّا 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 می‌خواهمت، نقل لوطی‌گری نیست. نه تاریخت برام 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 زِ 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 زاویهٔ دید سوم شخص، روایت می‌شود: «ایراد از کروکِ 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 نزدیک گردانیده است.

٤. جنبه‌های کانونی‌سازی

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

ازنظر 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 امّا 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 گستردهٔ 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).

٤. ١. جنبهٔ 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.

٤. ١. ١. مؤلفه مکان

ریمون کنان بر این باور است که مکان روایت‌گری تابع نظرگاه راوی است و این‌که راوی چشم‌انداز هوایی یا دیدگاه چشم پرنده‌وار 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 روای سوم شخص (دانای کل) در کانون‌سازی بیرونی است.

ازآن‌جایی‌که 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 به‌صورت ترکیبی در نوسان خواهد بود.

نمونه‌ایی از موضع دیداری نامحدود در رمان *قیدار* که با زاویهٔ 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 این‌که 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. رانندهٔ 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 به‌صورت 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، هویی 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 امّا 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*، جنبهٔ نمایشی این اثر را تقویت بخشیده و به میزان باورپذیری این اثر نزد مخاطب افزوده است.

٤. ١. ٢. مؤلفه زمان

در بررسی زمان روایی نیز موضع دیداری کانونی‌ساز در دامنه ادراک محدود و نامحدود متغیر است. به گفتهٔ لوته[۱۴]، در نظریهٔ 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[۱۵]، 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 معیّن متکی است» (تولان، ۱۳۹۳: ۷۸). در مؤلفه زمان سه مشخصه: نظم و ترتیب، تداوم و بسامد مطرح و بررسی می‌شود.

٤. ١. ٢. ١. نظم و ترتیب

در مؤلفه نظم از یک‌سو 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 درواقع «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 فرایاد می‌آورد که پیش از نقطهٔ آغاز اولین روایت رخ داده است. گذشته‌نگر درونی روایت، به نقطه‌ای پیش از آغاز روایت اصلی برمی‌گردد، امّا این نقطه درون داستان قرار دارد (لوته، ۱۳۸۸: ۷۳). گذشته‌نگری مرکب وقتی به وجود می‌آید که دورهٔ زمانی گذشته‌نگر، پیش از رخداد اصلی داستان آغاز می‌شود، امّا 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، درنتیجه 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، امّا 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 امّا نویسنده گاهی اوقات و به‌صورت محدود از زمان‌پریشی گذشته‌نگر استفاده می‌کند تا رخدادهای داستانی را توجیه کند و ارتباط آن‌ها را باهم توضیح دهد. آغاز این رمان نمایشگر صحنهٔ مسافرت

قیدار و شهلا به سمت اصفهان است. راوی پس از نقل رخدادهایی که در بین راه اتفاق می‌افتد با استفاده از تکنیک زمان‌پریشی گذشته‌نگر دلیل مسافرت قیدار و همسرش را توضیح می‌دهد: «زن و مرد صبح رفته‌اند منزل آقا سیّدگلپا و عقد کرده‌اند. بعد آقا پرسیده است از پدر خانم، ابوالزوجه که زن توضیح داده است پدرش به رحمت خدا رفته است و در تخت فولاد اصفهان دفن است. همانجا قیدار به زن گفته است که می‌رویم تا اصفهان و رضایت می‌گیریم از پدرت» (امیرخانی، ۱۳۹۱: ۱۵). قیدار در میانهٔ سفر غذای بین راهی که شهلا تهیه کرده بود را با ظرف‌هایش به کشاورزان روستایی می‌بخشد. شهلا دلیل این کار را جویا می‌شود و از قیدار می‌پرسد: یعنی شما هیچ وقت نرفته‌اید بیرون برای تفریح و تفرج غذا درست کنید؟ همیشه رفته‌اید به غذاخوری و رستوران و قهوه‌خانه؟ قیدار که هیچ‌گاه مهمان کسی نبوده، بلکه معمولاً مهمان‌دار همه بوده است در پاسخ می‌گوید که قدیم چندین اتوبوس لیلاند، در گاراژ بوده و «هفته‌ای یک‌بار بچه‌های گاراژ پنج‌شنبه‌ای، جمعه‌ای، وقتی، بی‌وقتی برمی‌داشتند یکی از لیلاندها را و ده بیست نفری می‌رفتیم بیرون شهر هوا خوری. پاری وقت‌ها سیّدمحمد کبابی را هم می‌بردیم با دم و دستگاه و منقل و بادبزنش. سیّدمحمّد کبابی اگر می‌آمد، آقا تختی را هم حتمی می‌بردیم. خدابیامرز را از توی اردوی المپیک می‌دزدیمش. او هم تک بود، تو کار ما نه نمی‌آورد» (همان: ۱۷). خطی بودن زمان رویدادهای داستانی رمان *قیدار* و استفادهٔ محدود از زمان‌پریشی گذشته‌نگر، موجب روانی روایت و سادگی طرح این اثر شده که خواننده به راحتی می‌تواند، بدون سردرگمی حوادث رمان را دنبال کند. از این منظر، خطی بودن زمان رویدادهای داستانی، می‌تواند امتیازی برای این اثر باشد.

٤. ١. ٢. ٢. تداوم

تداوم یا «دیرش به رابطهٔ زمانی که یک رویداد در دنیای متن به درازا کشیده است و زمانی که در واقعیت طول می‌کشد تا آن اتفاق رخ دهد» اطلاق می‌شود (ویلم برتنز، ۱۳۸۸: ۱۰۰). ژنت برای تعیین تداوم داستان به مقایسه بین طول داستان و طول متن به کار گرفته شده برای نگارش آن بخش از داستان می‌پردازد و در نتیجه تداوم داستان با دو نوع شتاب مثبت و منفی نشان داده می‌شود« (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۴). مایکل تولان حداکثر سرعت را حذف[۱۶] می‌نامد که در آن هیچ فضای متنی روی بخشی از دیرش داستانی صرف نشده است و وضعیت مقابل حذف را مکث توصیفی[۱۷] می‌نامد (نک: تولان، ۱۳۹۳: ۹۰).

از آنجایی که روایت رمان قیدار خط سیر طولی دارد رویدادهای داستانی هم جز در دو فصل پنجم و نهم، با حفظ زمان منطقی خود بازگو می‌شوند. فصل اول ۳۹ صفحه را به خود اختصاص داده است. فصل دوم ۱۲ صفحه، فصل سوم ۳۴ صفحه و فصل چهارم ۳۵ صفحه دارد. فصل پنجم روایت‌گر بنای ویلای لنگر پاسیّد 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 ششم در قالب ۴۵ صفحه، فصل هفتم ۴۴ صفحه، فصل هفتم ۳۴ صفحه و فصل هشتم 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.

٤. ١. ٢. ٣. 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 تاریخت برایم 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 زِ من می‌دانی، سنگ را بخواهد سنگ آب می‌شود» (امیرخانی، ۱۳۹۱: ۴۶ و ۹).

نمونهٔ 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 بزرگ‌منشانهٔ 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 گوشهٔ 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 کلّ 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 امّا 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 یکّه‌شناس است که همین‌جوری از دهانش جهید. آیا واقعاً به این زن می‌گویند یکّه‌شناس» (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.

٤. ١. ٢. ٤. فاصله

فاصله، مؤلفهٔ دیگری است که در بررسی کانونی‌سازی مورد توجّه 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 پاسیّد (به‌عنوان کانونی‌شونده) همراه با تمام جزئیات آن می‌پردازد. در این فصل روایت بنای لنگر پاسیّد با دقّت و با روش میکروسکوپی بیان می‌شود. نقطهٔ 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 ردّ پایی از او را درک کنند. این فصل به روش تلسکوپی کانونی شده و راوی با سرعت حوادث آن را بازگو می‌کند.

٤. ۲. جنبهٔ روان‌شناختی[۱۸]

علاوه بر تنوع در جهت‌گیری زمانی " مکانی، کانون‌سازی گونه‌ای روان‌شناختی نیز دارد که در آن ریمون کنان دو مؤلفه شناختی[۱۹] و احساسی[۲۰] 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 ازنظر احساسی دخیل است، صحنه‌ها چنان شخصی ارائه می‌شوند که به نظر می‌رسد بهتر است آن‌ها را به خلقیات و ارزیابی‌های فردی یک شخصیت نسبت داد. ذهن و احساسات کانون‌شونده نیز می‌تواند هم تحت بررسی بیرونی و هم بررسی نفوذگر / درونی قرار گیرد البتّه با این فرض که کانون‌شونده انسان یا شبه‌انسان باشد (نک: تولان، ۱۳۹۳: ۱۱۳).

٤. ۲. ۱. مؤلفهٔ شناختی

تحت عنوان مؤلفهٔ شناختی، دانش، پندار، خاطره، حدس، اعتقاد و... کانونی‌ساز مورد بررسی قرار می‌گیرد. مؤلفهٔ شناختی تمایز میان کانونی‌شدگی بیرونی و درونی یا دانش محدود و دانش نامحدود است (نک: ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۹). از آنجایی که رمان *قیدار* با زاویهٔ دید اصلی، بیرونی روایت می‌شود، کانونی‌گر (راوی) با دانش نامحدود خود به جنبهٔ 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 رانندهٔ اتوبوس را با لفظ داش صفدر 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 صفدر 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 نتیجهٔ آن است: «تو کار قیدار پشیمانی راه ندارد. قیدار هیچ وقت پشیمان نمی‌شود. من همیشه به تصمیم اول احترام می‌گذارم. تصمیم اولی که به ذهنت می‌زند، با همهٔ جان گرفته می‌شود. تصمیم دوم با عقل و تصمیم سوم با ترس. از تصمیم اول که رد شدی باقیش مزه‌ای ندارد. بگذار وعظ کنم برای تکّهٔ 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 میانهٔ 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.

٤. ۲. ۲. مؤلفهٔ احساسی

مؤلفه احساسی «تقابل بیرونی در تغییر شکل عاطفی خود، کانون‌شدگی عینی (خنثی 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 گفتنِ داستان باشد، امّا زاویهٔ 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 زاوید 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 آینهٔ لیلاند می‌رقصد و می‌رقصد. داش صفدر همه جور بوق می‌زند برای قیدار و سروته می‌کند به سمت دلیجان 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 همگی پشت در حجرهٔ مخصوص گاراژ منتظر عکس‌العمل او هستند «در را محکم می‌بندد. جوری که کوبهٔ مردانه سه بار تکان می‌خورد و تق‌تق صدا می‌دهد. قیدار آرام به صدای تق‌تق کوبهٔ مردانه می‌گوید: مردی که نیستی و کوبهٔ 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 سایهٔ او می‌پلکیدند. یادش می‌افتد که یک بار دیگر هم سر رفتن آقا تختی بود که همین‌جور افتاد مثل نعش مرحب تو بالاخانه» (همان: ۷۳).

هنگامی که ناصر اگزوز 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).

نقطهٔ عطف تغییر شکل عاطفی در رفتار قیدار را می‌توان در دگرگونی رفتاری وی از تأثیر نصیحت سیّدگلپا دانست. قیدار پس از تصادف و نابینا شدن شهلا خود را مقصر اصلی این ماجرا می‌داند و در گوشه‌ای از گاراژ عزلت برمی‌گزیند. تلاش دوماهۀ زیردستان قیدار که در تکاپو هستند او را بر سر رسیدگی به امورات گاراژ بازگردانند نافرجام می‌ماند تا این‌که با ورود سیّدگلپا به گاراژ، قیدار جانی تازه می‌گیرد. سیّدگلپا که آشفتگی قیدار را نظاره می‌کند بر او نهیب می‌زند و وی را متنبه می‌کند که چرا خوی مردگان به خود گرفته و بی‌تحرک و ناامید در گوشه‌ای افتاده است (همان: ۷۵). قیدار که از ورد سیّدگلپا 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 جنبهٔ 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 نویسندهٔ آن همسو دانست.

٤. ۳. جنبهٔ ایدئولوژیک[۲۱]

آخرین جنبه از گونه‌های کانون‌سازی جنبهٔ ایدئولوژیک است. اغلب به نظر می‌رسدکه ایدئولوژی یا جهان‌بینی متعلق به راوی – کانون‌ساز بیرونی، معیار غالب است و ایدئولوژی هر کدام از

شخصیت‌ها که از این معیار تخطی کند حداقل به‌صورت ضمنی و گاهی آشکار نکوهش می‌شود. از طرف دیگر ممکن است جهت‌گیری‌های ایدئولوژیک مختلفی در کنار هم قرار بگیرند بدون آن‌که آشکارا یکی را بر دیگری برتری دهیم به‌طوری‌که خواننده بین دیدگاه‌های مختلف درباره وقایع مختلف به‌طور خاص و در مقیاس وسیع‌تر درباره جهان به‌طور عام سردرگم بماند. درباره این موضوع نظریات باختین بسیار مرتبط است. تا آنجا که هر دوجنبه روان‌شناختی و ایدئولوژیک کانون‌سازی به چگونگی ارزیابی چیزها مربوط می‌شود، به نظر می‌رسد که این دو جنبه در بسیاری جاها با همدیگر هم‌پوشانی 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 به‌وسیلهٔ 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[۲۲] را برجسته می‌کند؛ یعنی این واقعیت را برجسته می‌کند که تأکید بر موضوعی خاص به شیوه‌ای خاص نه‌تنها 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 توجّه به این‌که 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:

٤. ٣. ١. 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 سینهٔ هاشم یک‌کتی. هاشم پس پس می‌رود و می‌خورد تخت دیوار. قیدار داد می‌کشد سرش: بهت گفتم شامورتی‌باز، شامورتی‌باز فحش نبود امّا خبربیار فحش است. حالا شده‌ای خبربیار 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 هم‌سُفرگی، خبر گاراژ من را می‌آورید 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 نچسبانند. 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 گوشهٔ حیاط ویلا ایستاده است، به کارشناس می‌گوید: «آن جانور است! امّا اینها مثل من و شما هستند. فقط ما رنگی هستیم، اینها سیاه و سفید.

- سیاه و سفید یعنی چه؟
- یعنی اینها یا خمارند یا نشئه؛ یا سیاه یا سفید. امّا ما هرکداممان 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.

٤. ٣. ٢. 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 نیّت 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 همهٔ 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 آزادنه را در آیندهٔ نزدیک، به صفدر نوید می‌دهد: «داش صفدر! اعتقاد کن یکی دو محرم دیگر، محضری می‌شود تو تهران دسته راه انداخت، دستهٔ واقعی!» (همان: ۵۸۷).

شاهرخ، به هیچ‌کدام از مفاهیم فوق اعتقاد قلبی ندارد و تنها یک بار برای تحویل وجوهات به سیّدگلپا، راهی مسجد می‌شود که آن هم با نیت سوء و استفاده از اعتبار سیّد است و البتّه در این مورد هم توفیقی حاصل نمی‌کند.

٤. ٣. ٣. اعتراض به نظام حکومت شاهنشاهی

صدای اعتراض قیدار به حکومت ستم‌شاهی بارها و بارها در بین گفت‌وگوی او با دیگر شخصیت‌های رمان هویدا می‌شود ازجمله 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 می‌گوید که سگ‌دست اتوبوس شغال‌قوز شده و به همین خاطر دیگر نمی‌تواند به مسیر خود ادامه بدهد و آن‌ها باید وسایلشان را پیاده کنند. صفدر با خنده به قیدار می‌گوید: شغال‌قوز یعنی چه؟ و قیدار خطاب به صفدر می‌گوید: «شغال‌قوز یعنی این‌که قیدار خشتکِ این سرتنگ (سروان) را می‌کشد روی سرش!» (امیرخانی، ۱۳۹۱: ۲۲).

٤. ٣. ٤. عدم استفاده از خدمات دولتی حکومت شاهنشاهی

قیدار دستور می‌دهد که در گوشه‌ای از ویلا، چاهی حفر کنند تا آشغال تَر 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 آشغالت را دادی کسی مجانی ببرد، روزی می‌رسد که باید جواب پس بدهی و آشغال همان طرف را تو جمع کنی، آن هم مجانی! قیدار آشغال جمع‌کن حکومت نیست، پس نمی‌خواهد، حکومت آشغالش را ببرد» (همان: ۲۳۹). در مقابل شاهرخ خود را به عمّال حکومتی نزدیک کرده و تلاش در جلب توجّه و همکاری با آنان دارد.

٤. ٣. ٥. میهن پرستی و دفاع از خاک وطن

در فصل آخر رمان، مخاطب به‌طور ضمنی تلاش‌های قیدار در راه رسیدگی به احوال درماندگان و محرومان را به عینه می‌بیند: 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 پای‌بندی بر اعتقادات ایدئولوژیک اوست. البته قیدار تمام این اعمال را به همراه شهلا و بدور از هیاهو و خودنمایی انجام می‌دهد.

ایدئولوژی حاکم بر فضای رمان *قیدار* که نشان از ایدئولوژی نویسندهٔ این اثر دارد به دنبال معرفی شخصیت آرمانی جامعهٔ ایران است. شخصیتی با مرام پهلوانی، معتقد، مبارز و متعهد به خاک وطن که قیدار نمونهٔ 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 زمینهٔ روایت شناسی، مبحث کانون‌سازی است. کانون‌سازی گرچه با زاویهٔ دید در پیوند است امّا ژنت این واژه را به‌عنوان منظری برتر از دیدگاه برگزید که مفهومی فراتر از ادراک بصری دارد. این منظر زاویهٔ 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. ازآن‌جایی‌که 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 امّا نویسنده گاهی اوقات و به‌صورت محدود از زمان‌پریشی 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. نمونهٔ 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 خود کم‌بین وی در برابر شخصیت بزرگ‌منشانه قیدار قرار می‌دهد. جنبهٔ روان‌شناختی کانون‌سازی، دارای دو مؤلفه شناختی و احساسی است. نقطهٔ عطف تغییر شکل عاطفی در رفتار قیدار را می‌توان تأثیر عمیق وی از سیّدگلپا دانست که از دیدار با ایشان دچار دگرگونگی روحی می‌شود. جنبهٔ 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 مهم‌ترین مرام ایدئولوژیک قیدار به شمار می‌رود. بر این اساس می‌توان ادعا کرد که نوع متغیر کانون‌سازی، تعامل کانونی‌گر درونی و بیرونی، موضع ادراک ترکیبی، خطی بودن زمان و روایت منفرد رویدادهای داستانی، پرداختن به جنبهٔ روان‌شناختی شخصیت قیدار و نمایش جنبه‌های ایدئولوژیکی او در پی خلق یک ابرقهرمان که معرف انسان آرمانی ذهن نویسنده و خواستهٔ جامعهٔ ایرانی است، جنبهٔ نمایشی رمان *قیدار* را تقویت بخشیده و به میزان باورپذیری این اثر نزد مخاطب افزوده است؛ بنابراین بین کانون‌سازی رمان *قیدار* و نزدیکی به واقعیت اجتماعی رابطهٔ 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) ایگلتون، تری، ۱۳۸۸، *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ پنجم، تهران: مرکز.

۳) تایسن، لوئیس، (۱۳۷۸). *نظریه‌های ادبی نقد معاصر*، ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز.

۴) تسلیمی، علی، (۱۳۸۸)، *نقد ادبی: نظریّه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیّات فارسی*، تهران: کتاب آمه.

۵) تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲) *بوطیقای ساخت‌گرا*، ترجمه محمّد نبوی، تهران: آگاه.

۶) تولان، مایکل، (۱۳۹۳)، *روایت‌شناسی درآمدی زبان شناختی – انتقادی*، ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، چاپ دوم، تهران: انتشارات سمت.

۷) چتمن، سیمور (۱۳۹۰)، *داستان و گفتمان*، 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 گفتمان*، 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 سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز)*، سال ۷۲، شماره ۲۳۹، ص۷۵-۱۰۱.

۱۳) کالر، جاناتان، (۱۳۸۵)، *نظریه ادبی (معرفی بسیار مختصر)*، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: مرکز.

۱۴) لوته، یاکوب، (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی خرد.

۱۵) مارتین، والاس، (۱۳۹۳)، *نظریّه‌های روایت*، ترجمهٔ محمّد شهبا، چاپ ششم، تهران: انتشارات هرمس.

۱۶) مرادی ده شیخ، احسان، (۱۳۹۲)، *بررسی تقابل جامعهٔ آرمانی شیعی – ایرانی با جامعهٔ آرمانی غربی در آثار داستانی رضا امیرخانی با تکیه بر رمان‌های بیوتن و قیدار*، استاد راهنما: غلام‌رضا کافی، پایان نامه کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی، شیراز: دانشگاه شیراز.

۱۷) ملکی، مریم، (۱۳۹۷)، *تحلیل جامعه شناختی دو رمان من او و قیدار*، استاد راهنما: عالیه یوسف فام، پایان نامه کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

۱۸) نجفی، سمیه، (۱۳۹۳)، *جلوه‌های بیگانگی شخصیت در رمان‌های رضا امیرخانی*، استاد راهنما: سیّدعلی قاسم‌زاده، پایان نامه کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی، قزوین: دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره).

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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی