تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۵۵، بهار ۱۴۰۲، صص۴۳۲-۴۵۸
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۹/۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۵/۱
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI: 10.30495/dk.2023.700227

شگردهای شکل‌پردازانه در داستان بیوتن رضا امیرخانی

منیژه فرجیان[۱]، دکتر علی دهقان[۲]، دکتر ایوب کوشان[۳]

چکیده

توجّه به فرم و برجسته‌کردن آن، به یکی از وجوه شاخص نویسندگان پسامدرن تبدیل شده است. مفهوم فرم در این جریان، اشاره به قالب بیان یا طرز معناسازی است. در این صورت تمامی تمهیداتی که در خدمت به وجود آمدن شکلی نو و بدیع برای ارائهٔ محتوا از جمله فراداستانی بودن، ساحت‌های وجودشناسانه به‌کار می‌روند، جنبهٔ درونی فرم تلقی شده و طرز قرارگرفتن واژه‌ها بر روی کاغذ، بازی با کلمات، تکرار و مانند آن، جنبهٔ بیرونی فرم شمرده می‌شوند. توجّه به فرم بیرونی گاهی سبب گردیده که نویسنده با افراطی توجیه‌ناپذیر به شکل‌پردازی بگراید و از مسیر بیان مفهوم کاملاً بازماند. از این رو در نقد ادبی معاصر، بررسی و تحلیل تکنیک‌های نوآورانه‌ای که نویسنده برای معناسازی به کار می‌گیرد، در کانون توجّه منتقدان قرارگرفته‌است. هدف این مقاله نیز بررسی شگردهای نوآورانهٔ معناساز در «بیوتن» امیرخانی است. بر این مبنا، شناختن نوع فرم‌ها و شکل‌های بدیع به کاررفته در بیوتن و تأثیر آن‌ها در معناسازی و تعمیق محتوا، سؤال‌های اساسی این پژوهش بوده‌اند. بررسی عناصر فرمی و تحلیل نقش آن‌ها در برجسته کردن درون‌مایه‌های داستان، نشان می‌دهد که روش امیرخانی صرفاً نوگرایی‌های ظاهری نبوده‌است و وی با آشنایی‌زدایی پویا و برجسته‌سازی فرم، به محتوای متن ژرفای ویژه و تفکّرانگیز بخشیده است.

کلیدواژه‌ها: بیوتن، پست‌مدرنیسم، فرم، برجسته‌سازی، بازی زبانی.

[۱]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.
manigefarajian@gmail.com
[۲]. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.(نویسندهٔ مسؤول)
a_dehghan@iaut.ac.ir
[۳]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.
koushan@iaut.ac.ir

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

مقدمه

هر داستانی برای القای معنایی مرتبط به انسان و فرهنگ و جهان نوشته می‌شود، حتی اگر این داستان دربارهٔ معناباختگی هم باشد باز معنایی را افاده می‌کند. هیچ مفهومی بدون زبان به دنیا نمی‌آید. زبان و مفهوم یک واحدند، هرمتنی، هر مفهوم زبانی به وسیلهٔ فرمی ظهور می‌کند، پس هر بار که متنی نوشته می‌شود برای بیان مفهومش فرمی متولد می‌گردد. توجه به فرم و برجسته کردن آن، یکی از وجوه امتیاز نوشته‌های پسامدرن است. تمامی تمهیداتی که درخدمت به وجودآمدن شکلی نو و بدیع برای ارائهٔ محتوایی تازه به کار می‌روند، فرم تلقی شده و به دو جنبهٔ درونی و بیرونی منشقّ می‌گردند. شکستن هنجارهای مسلط ادبی برای ارائهٔ محتوا و یا به قولی افول فراروایت‌های داستان‌نویسی کلاسیک، جنبهٔ درونی فرم به حساب می‌آیند و آغازکردن بخش‌های داستان به ترتیب حروف الفبا، طرز قرارگرفتن واژه‌ها بر روی کاغذ، تکه‌کاری، صفحه‌آرایی، خالی گذاشتن بخش‌هایی از صفحات یا چندین صفحهٔ کامل، بازی با کلمات، تکرار و چیزهایی از این قبیل جنبهٔ بیرونی فرم شمرده می‌شوند. توجه افراطی به بدعت‌گذاری‌های شکلی بدون داشتن اندیشهٔ درخور و صرفاً تقلید از نمونه‌های خارجی، در ادبیات داستانی معاصر ایرانی گاهی منجر به تولید آثاری گردیده که از مسیر بیان محتوا و مفهوم کاملاً به دور افتاده‌اند و فقط با سبک متفاوتشان خواسته‌اند مخاطبانی را به خود جذب کنند. از این رو در نقدادبی معاصر، بررسی و تحلیل این شگردهای پسامدرنیستی و کالبدشکافی محتوایی آن‌ها مورد توجّه منتقدان قرار گرفته‌است.

داستان «بیوتن» رضا امیرخانی از جملهٔ داستان‌های پسامدرنی می‌باشد که به رشد قوهٔ تخیّل و زبان درخور، با استفاده از تکنیک‌های جدید غربی پرداخته و فقر زبانی و تخیّلی داستان‌های معاصر را که از ضعف‌های عمدهٔ آن‌ها به شمار می‌آید، تا حدودی از خود دور کرده‌است. در این پژوهش نیز بررسی داستان بیوتن از منظر نقد ادبی روشن می‌کند که آیا گرایش قوی شکل‌پردازانه در این داستان صرفاً به نمونه‌های خارجی تقرب جسته و یا توانسته خواننده را با تکنیک‌های نوآورانه به تأمل دربارهٔ محتوا و پیچیدگی‌های آن سوق دهد.

پیشینهٔ تحقیق

پرداختن به تکنیک فرم و شگردهای شکل‌پردازانه به عنوان یکی از ویژگی‌های آثار پست‌مدرنی به صورتی مجزا و مقاله‌ای مستقل سابقه‌ای ندارد و در کنار سایر شاخصه‌ها در

بعضی از پژوهش‌های پست‌مدرنی دیده می‌شود. کتاب «داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)» اثر دکتر حسین پاینده در ذیل عنوان «فرم در داستان کوتاه پسامدرن» به نقد دو داستان «ظهور و سقوط ضمیر اول شخص مفردِ بزرگ» اثر «امیرتاج‌الدین ریاضی» و داستان «د+زد+مونا خوشبخت می‌شود» اثر «رضا مختاری» از منظر کارکرد فرم پرداخته است. در مورد آثار امیرخانی سحر غفاری در مقالهٔ «پسامدرن تصنّعی» (۱۳۸۹)، شگردهای فراداستان در رمان بیوتن را بررسی و پسامدرن بودن آن را نقد کرده‌است و مقالهٔ «نقدی به دو رمان از امیرخانی» (۱۳۹۰) نوشتهٔ بهجت‌السادات حجازی در پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)، شمارهٔ پیاپی ۱۷، دورهٔ پنجم، منتشر شده‌است.

روش تحقیق

بررسی و تحلیل تکنیک‌های نوآورانه‌ای که نویسندگان معاصر برای معناسازی پسامدرنیستی به کار می‌گیرند و با بهره‌گیری از آن شگردها به فهم جهان و کاوش واقعیّات و بیان محتوا می‌پردازند، در نقد ادبی معاصر همواره مورد توجه بوده است. تعداد داستان‌هایی که به صرف برخورداری از شکل و فرمی نو داعیهٔ پسامدرنی بودن دارند به مراتب بیشتر از داستان‌هایی است که نویسندگان‌شان توانسته‌اند توازنی هنرمندانه و معقول بین شکل و محتوا برقرار کنند. لذا در این پژوهش کوشش شده است تا داستان «بیوتن» رضا امیرخانی با روش توصیفی-تحلیلی با ذکر این سؤالات بررسی شود که: امیرخانی از چه فرم‌ها و شکل‌های بدیعی برای خلق اثر خود استفاده کرده‌است؟ آیا شگردهای او به برجسته کردن درون‌مایه و برانگیختن تأمل مخاطب انجامیده است؟ از روش کتابخانه‌ای برای فراهم آوردن اطلاعات و مؤلفه‌های پژوهش و نیز داده‌ها و شواهد متنی بهره گرفته شده‌است.

مبانی تحقیق

داستان پسامدرن تلفیقی بدیع از ویژگی‌های دیرینه و متأخّر ادبیات داستانی است که با هدف دمیدن جانی تازه در کالبد این ژانر نوشته می‌شود. پسامدرنیسم از سال ۱۹٦۰ در حوزهٔ ادبیات داستانی برای آثاری به کار رفت که در آن‌ها سبک‌های مختلف نگارش تلفیق شده بود (ر.ک: پاینده، ۱۳۸۸: ٦۱-٦۹). جان بارت در مقالهٔ «غنی‌سازی ادبیات» (۱۹۸۰)، نویسندگان را به خلق فرم‌های بیانی تازه، کسب خودآگاهی از طبیعت زبان ادبی خود و سرگرم کردن خواننده و آفریدن هیجان در او ترغیب می‌کرد (ر.ک: رشیدیان، ۱۳۹۳: ذیل بارت).

نشانه‌های منطقی زبان گاهی در بیان تجربه ناتوان شده و ناکارآمد تلقی می‌شوند؛ در صورتی که کارکرد هنر و بویژه یک اثر ادبی این است که با ارائهٔ تقلیدی از واقعیّت کاری کند که ما آن تجربیات را احساس کنیم. هنر و ادبیات موضوعاتی را می‌آفرینند که ورای نشانه‌های بی‌واسطه‌ای که متضمّن آن موضوع هستند، دلالت‌های خاص خود را داشته و به یک دستگاه نشانه‌ای خاص، مانند دستگاه نشانه‌ای مربوط به سبک‌پردازی متعلق شوند، «سبک یعنی انحراف از نُرم» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳٦٦: ۳۷). پست‌مدرنیسم عرصهٔ انحراف از معیار زبان است، اما هر انحرافی از زبان معیار ارزش سبک‌شناسی ندارد. خروج از زبان معیار به دو شکل رخ می‌دهد: فراهنجاری، یعنی خروجی که به هنری شدن زبان و شکل‌گیری سبک خلاق می‌انجامد و هنجارستیزی، یعنی خروجی که موجب آشفتگی و تخریب نظام معنایی زبان می‌شود (ر.ک: فتوحی، ۱۳۹۱: ٤۱). توجّه به تغییر فرم و برجسته‌کردن آن و انحراف از نُرم متعارف و متداول، همواره مورد توجه نویسندگان پسامدرن بوده است. «نثر داستانی، دقیقاً آن نثری است که دائم لغزش‌های آزمایش‌گرانه دارد و دائم هنجارهای عرفی زبان را می‌شکند تا دائم به سمت خلق زبانی تازه روان باشد. اصلاً تعریف ادبیّات همین است. یعنی اینکه ادبیّات، فراری از زبان روزمرّه و هنجارگریزی است» (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۱۳۲). گفته شده است: متنی که بیش از اندازه همگن است و صراحت دارد، جذابیت و لذت بخشی آن زایل می‌شود و شاید هرچه ابهام‌های متن بیشتر باشد یا گسست زمانی را به خدمت گرفته باشد و در نتیجه «خوانا» نباشد، شوق‌آور و خواندنی از کار درآید (ر.ک: پرینس، ۱۳۹۱: ۱٤۷).

در پست‌مدرن و داستان پسامدرنی به پیچیدگی و بحث‌انگیز شدن مفهوم «واقعیت»، به صورت موضوعی مناقشه‌پذیر برمی‌خوریم که با تخیل چندان قابل تمیز نیست. به دلیلِ آمیختگی مرزهای مابین واقعیت و تخیل و همچنین تبعیت از جریان سیال ذهن است که «رمان پسامدرنی از نظر قالب و محتوا خط سیر مشخصی را طی نمی‌کند و اغلب، با پایان مبهم و ترکیب پیچیدهٔ زمانی، خواننده را دچار سردرگمی می‌کند» (Singh.2011: 55) و برای اینکه این سردرگمی مخاطب منجر به بی‌علاقگی وی به خواندن ادامهٔ داستان نگردد، نویسندگان این نوع از داستان‌ها، ناگزیر به انجام دو کار هستند: اول سطح خودآگاهی‌شان به لزوم خلق شکل‌های نو را ارتقا دهند و دوم برای استفاده از تکنیک‌های جدید به منظور ارائهٔ محتوایی درخور و جدی و مرتبط با مسائل فرهنگی زمانه، مجدّانه تلاش کنند. «فرم بدعت‌گذارانهٔ داستان‌های

پسامدرن، که در نگاهی سطحی و اولیّه صرفاً «عجیب و غریب» به نظر می‌آید، در واقع تلاشی است برای تجدید نظر در قواعد بازی ضمنی‌ای که هنگام خواندن داستان بین تولید کنندهٔ متن(نویسنده) و مصرف‌کنندهٔ آن (خواننده) صورت می‌گیرد» (پاینده، ۱۳۹۳: ١٦٦). نویسندگان پسامدرن به دلایلی که ذکر شد، عدم انسجام و فقدان وحدت را ملاک کار خود قرار داده، برای اظهار عدم انسجام معنایی و محتوایی از راهکارهایی بهره می‌گیرند: «بکارگیری شیوه‌های مختلف روایت، ازجمله بکارگیری زاویه‌های دید مختلف، جریان سیال ذهن با استفاده از خاطره، خواب، تداعی و رویا» (تدینی، ۱۳۸۸: ٢٢٤) که مربوط به جنبهٔ درونی فرم می‌باشند و همچنین استفاده از جنبهٔ بیرونی فرم و شکل‌پردازی‌های گوناگون مانند کلاژ یا تکه‌کاری، قیچی کردن جملات یک یا چند متن و چسباندن آن‌ها به یکدیگر، استفاده از نمودار و جدول و ...، خالی‌گذاشتن بخش‌هایی از صفحات به منظور پرکردنشان توسط خواننده، چاپ جملات به صورت عمودی، جدانویسی واژگان، به کارگرفتن فونت‌های متفاوت در متن، رسم‌الخط‌هایی متمایز با یکدیگر، افزودن عکس و طرح‌های گرافیکی و نقاشی به متن، چاپ کتاب به صورت کلاسور و ... همگی در راستای بی‌قاعدگی و عدم انسجام متن صورت می‌گیرند.

گاهی بهره‌گیری از این شگردهای شکل‌پردازانه در ادبیّات داستانی پست‌مدرنی ما، بیشتر از مفاهیم فلسفی و جامعه‌شناختی و هنری این جریان ادبی مورد توجّه نویسندگان قرار گرفته و باعث گردیده شکل بیان در آن‌ها بسیار نامتعارف و چارچوب‌شکن جلوه کند، غافل از اینکه این عدول از ساختار، صرفاً جنبهٔ ظاهری داشته و از لحاظ معنایی هیچ کمکی در انتقال هدف و معنا نکرده و فقط خاصیّت گیج‌کنندگی داشته‌است. لذا نویسنده‌ای که قصد دارد به سبک پسامدرنی بنویسد حتماً باید مطابق با تکنیک‌های معنایی و محتوایی پست‌مدرنی، شکلی نو برای داستان خود ابداع کند تا بتواند در قالب آن شکل ظاهری به بیان محتوایی مرتبط با فرهنگ معاصرخود پرداخته و شیوهٔ نوینی را برای کاوش در واقعیّت، جهت فهم جهان ارائه دهد. تغییر در فرم و فرار از شکل و نُرم متعارف در اصطلاح منتقدان فرمالیست «آشنایی‌زدایی» نامیده می‌شود که در اکثر موارد در جهت افزایش تاثیرگذاری داستان تأکید بر محتوای آن استفاده شده و گاهی نیزصرفاً برای جذب مخاطب به‌کارگرفته می‌شود.

کارکرد دیگری که به نوعی آشنایی‌زدایی از نوع پویاست، «برجسته‌سازی» نام دارد که غالباً آن را در برابر آشنایی‌زدایی پیشنهاد می‌کنند. این رویکرد در برابر آشنایی‌زدایی که ساختاری ایستا

دارد، متن را پویا و دگرگون‌شده تصویر می‌کند. «برجسته‌سازی به گونه‌ای همان «هنجارگریزی» زبانی است که شاعر را از زبان خودکار و کلیشه‌ای دور می‌سازد. استعاره‌های مدرن و همهٔ صناعات چشمگیر زبانی در فرایند برجسته‌سازی قرار می‌گیرند. برجسته‌سازی توجّهی است به عناصر چشمگیر و غالب متن که عناصر غیرغالب به پیرامون رانده می‌شود. اما در آشنایی‌زدایی اجزای غریبه‌گردان با عناصر آشنا به صورت مکانیکی و ایستا در کنار هم چیده شده‌اند، پیوستگی ساختاری عناصر متن مد نظر نیست. پیوستگی و رشته‌کردن عناصر زیبایی‌شناختی غالب متن در برجسته‌سازی رخ می‌دهد» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ٤٦).

از این رو از منظر نقد ادبی معاصر، بررسی و تحلیل تکنیک‌های نوآورانه و فرم‌های بیرونی که نویسنده برای معناسازی پسامدرنیستی به کار می‌گیرد و با بهره‌گیری از آن شگردهای شکل‌پردازانه به فهم جهان و کاوش واقعیّات و بیان محتوا می‌پردازد، در کانون توجّه منتقدان قرارگرفته است. در این پژوهش جنبهٔ ساختاری و بیرونی فرم که برخی از نویسندگان با شگردهای زبانی و نگارشی به آفرینش دنیایی متمایز و مغایر با عادت‌ها می‌پردازند، مورد توجه و تحلیل پژوهندگان قرار گرفته است.

رمان «بیوتن» رضا امیرخانی داستان عشق یک مجروح جنگی به نام «ارمیا» است که بعد از اتمام جنگ در بهشت زهرا به دختری ایرانی ساکن آمریکا به نام «آرمیتا» دل می‌بندد. این رمان روایت مشکلاتی است که در آمریکا برای ارمیا بوجود می‌آید. از برخورد نامناسب نیروهای امنیتی فرودگاه جان‌اف کندی گرفته تا ارتباط برقرارکردن با اطرافیان آرمیتا و فضای حاکم بر جامعهٔ آمریکا که کاملاً با باورهای سنّتی و ارزش‌های دینی او متمایزند، موضوع داستان را تشکیل می‌دهند. آن دو با همهٔ اختلافات فکری و فرهنگی ازدواج می‌کنند، روز بعد از عقد، سوزی، دختر ایرانی که همسایهٔ آرمیتاست، بخاطر کارش در کاباره تحقیر و گم می‌شود، ارمیا به دنبال او می‌رود ولی بعد از چندی با جسد حلق‌آویزشدهٔ او روبرو می‌گردد. ارمیا به قتلِ سوزی متهم می‌شود. او چندان تلاشی برای دفاع از خود نشان نمی‌دهد و محکوم شده و به آرزوی خود که پیوستن به شهدای قطعهٔ چهل و هشت بهشت زهرا بود، می‌رسد.

بحث

داستان‌های جنگی در ایران بعد از دههٔ هفتاد توجّه اهل قلم را به خود جلب کردند و عدّه‌ای از نویسندگان با خیال‌پردازی و ایجاد فضای ذهنی انتزاعی به آفرینش آثار ادبی و هنری

پرداختند. نگرش این نویسندگان اغلب پایبندی به تعهّد و حفظ ارزش‌های الهی و انسانی بوده که با توصیف جنگ و عواقب ناشی از آن، عظمت روح بلند و متعالی جان‌باختگان یا برجای‌ماندگان این واقعه را به تصویر می‌کشند. «در داستان‌های جنگ به دو الگوی تکرارشونده برمی‌خوریم. یکی از این الگوها ساختار رویارویی است، با رودررو قرارگرفتن شخصیّت‌های معتقد و مردّد، نوعی کشمکش دراماتیک پدید می‌آید که علاقهٔ خواننده را برای دنبال کردن ماجرا جلب می‌کند. دومین الگو، ساختار نوآموزی نام دارد: افرادی که هریک نمایندهٔ تیپ خاصی هستند، به لحاظ روانی تغییر می‌کنند و از ناآگاهی به آگاهی و از حالت انفعال به حالت فعّال می‌رسند» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۲۸۲). امیرخانی از جملهٔ این نویسندگان است که برای بیان محتوا و اندیشه‌هایش همانند دیگر داستان‌نویسان متأثّر از جریان پست‌مدرنیستی به فرم و شکل خاص نثر خود توجّه ویژه‌ای داشته است. تکنیک مبنایی نگارش اثر، همین شگردها و بازی‌های زبانی است که سبب شده تحرک روایت افزایش یابد و داستان به روایتی پویا بدل گردد. نویسنده با بهره‌گیری از تمامی ابزارها، به سمت کشف دنیای داستانی مورد نظر خود رفته، با استفاده از این بازی‌های زبانی با خلق مفاهیم جدید، ظرفیت‌های معنایی زبانی را بوجود آورده است که گاه نتیجهٔ تداعی‌های متنی و بینامتنی و گاه حاصل خود این ارجاعات زبانی هستند. از نظر لیوتار، وضعیت یک اجتماع، بر ساخته‌ای از حرکات زبانی است و هر ساختار اجتماعی به وسیله عبارات و قوانینی ساخته می‌شود که نشان می‌دهد کدام حرکت مشروع و کدام نامشروع است. بنابر این «تحرک هر شخص در ارتباط با این تاثیرات بازی زبانی قابل قبول است (ر.ک: لیوتار، ۱۳۸۱: ۸۳). شگردها و ابزارهای زبانی متنوعی در «بیوتن» امیرخانی به‌کاررفته است:

رسم‌الخطّ آشفته و تأکید برجدانویسی

یکی از فنون نویسندگان پسامدرن برای برجسته کردن ناشناختگی متن، بازیگوشی و غرابت در نحوهٔ حروف‌چینی و چاپ کتاب است که به شکل‌های گوناگون انجام می‌گیرد. زیرا «هرچه گفتمان ناشناخته‌تر باشد، ویژگی‌های صوری آن برجسته‌تر می‌شود و دلالت آشکار آن از نماد و نشانه و گفتمان دورتر و به دلالت‌های ضمنی صوری و کلامی نزدیکتر می‌شود (ر.ک: مک‌هیل، ۱۳۹۵: ۳٤۷). از ویژگی‌های برجستهٔ سبک آثار امیرخانی، رسم‌الخطّ عجیب و منحصر به آن‌هاست. بیوتن نیز در همان نگاه اول و از همان عنوان کتاب این ویژگی را داشته و به صورت

یک نثر تجسمی ظاهر می‌گردد. امیرخانی براصل جدانویسی پایبند است، دلیل این کار او را گاهی می‌توان تأکید بر روی بخشی از کلمات دانست. وی دلیل جدانویسی‌اش را این طور عنوان می‌کند: «نزدیک به هفده سال است که به این شیوه می‌نویسم و تا به امروز به آن پایبند هستم. در جدانویسی به نظر می‌رسد خط ماشینی در متونی که می‌خوانیم و می‌نویسیم، بر خط نوشته‌شده بر دست غلبه دارد. در تعریف نرم‌افزار (word) عنوان شده که یک واژهٔ معنایی متّحد، چیزی است که بین دو فاصله قرار می‌گیرد. این تعریف به من اجازه می‌دهد راحت‌تر این کار را انجام دهم. دلیل آن هم از یک سو به گسترش زبان فارسی مربوط می‌شود و از سوی دیگر به خطری که این زبان را تهدید می‌کند» (امیرخانی،۱۳۹۲: ۳۶). در بیوتن او اصرار و تأکیدی فراوان به آشفتگی رسم الخط زبان معیار و هنجارشکنی عرفی نثر داستان دارد، به نحوی که حتی به شکلی افراطی برای مثال ضمایر متّصل را هم جدا و منفصل نوشته است، در صورتی‌که عنوان را برخلاف موارد مطرح در متن داستان به صورت چسبیده نوشته است. اندیشه و تفکّری که در پس این نابسامانی نهفته است، دالّ بر همان سرگردانی و بی‌سروسامانی و آشفتگی فکری و پریشان خاطری وگسست و بحران و چندتکّه‌شدن هویّت افراد دور از وطن و برخی از مهاجران می‌باشد که کشف این اهداف برعهدهٔ مخاطب است. به عنوان شاهد متنی فقط قسمتی از نامهٔ سوزی به ارمیا بسنده می‌کنیم که قبل از خودکشی نوشته و علاوه بر همین آشفتگی رسم‌الخطّی، غلط‌های املایی نیز دارد و از ذهن سرخورده و افسردهٔ او نشأت گرفته شده است. در نمونه‌ها و شواهد، برای نشان دادن شگرد شکل‌پردازانه، رسم‌الخط داستان حفظ شده است:

«چرا ما بی‌وتن شدیم؟ می‌خواهم برگردم به ایران. دوست دارم برگردم به تهران و همان‌جا توی فرودگاه همه‌ی پاس‌دارها را بغل‌کنم و هاگ‌کنم... من دلم برای همه چیز وتن تنگ شده است ... .

تو نمی‌دانی سوزی کیست؟ حتم، خیال می‌کنی سوزی هم از زیر بته عمل آمده است؟ قرار بود تاپ‌تنِ بالرین‌ها شوم، اما شدم بی‌هیاترین رقاصه توی ابتزال‌ترین کافه‌ها...» (امیرخانی، ۱۳۹۶: ۳۸٤).

استفاده از طرح‌های گرافیکی و علائم سجاوندی و نگارشی خاص

برخی نویسندگان با تصاویر و چگونگی صفحه‌بندی یا با استفاده از رسانه‌های مختلف، تار و

پود متن را از هم می‌گسلند. به قول ریموند فدرمن، آنجاهایی که هیچ چیز برای نوشتن وجود ندارد، داستان‌نویس می‌تواند نقل قول، تصاویر، نمودار، نقشه، طرح و تکه‌ای از گفتمان‌های دیگر را بگنجاند که به داستان هیچ ربطی ندارد (ر.ک: لوئیس، ۱۳۸۳: ۹٤). ژاک دریدا گفته است: «ما تنها در قالب نشانه‌ها و علائم می‌اندیشیم و هیچ چیز جز علائم و نشانه‌ها وجود ندارد» (ر.ک: نوذری، ۱۳۹۲: ۵۰۹) و دوو فوکِما مدعی شده، پسامدرنیسم «دموکراتیک‌ترین رمزگان ادبی» است (ر.ک: یزدانجو، ۱۳۹٤: ۲٤٦). در زبان نثر داستانی معاصر، تحوّل درایجاد علائم نگارشی و دیداری درجهت برآورده‌کردن اهداف یک اندیشه و بیانگر محتوا و تفکّر حاکم بر متن می‌باشد. در این رمان نیز تفکّر حاکم، نگرش مادّی و تأکید بر حکومت دلار است، دلاری که در سرزمین آرزوها، آمریکا، ملاک و معیار همه‌چیز می‌باشد؛ لذا نویسنده برای تأکید بر این اندیشه و یادآوری پیوستهٔ آن به مخاطب، ابداع جدیدی نموده و بندها و پاراگراف‌ها را با علامت دلار $$$ از هم جدا نموده است تا حاکمیّت مادّی‌گرایی و چرخش همهٔ امور حول محور دلار در جامعهٔ آمریکا نمود بیشتری داشته باشد.

علاوه بر علامت دلار، همچنین برای تأکید بر این اندیشه که قبله‌گاه و سجده‌گاه این جوامع اقتصاد و رشد اقتصادی و آمار و ارقام بالا هست، هرجا که از سود اقتصادی فراوان کسب شده یا از یک ضرر اقتصادی سخن به میان می‌آید، از یک نشانهٔ دیداری که مخصوص بعضی آیات قرآنی هست و درکنار آن‌ها درج می‌شود و به هنگام تلاوتشان سجدهٔ واجبه بایدکرد، استفاده شده است. به کار بردن نشانهٔ سجده در قرآن و نشانهٔ دلار آمریکا برای تمایز بندها علاوه بر این که از بازیگوشی‌های چاپی می‌باشند، تقابل میان سنّت و مدرنیته را به نحوی شایسته به مخاطب القا می‌کند، این تقابل از چالش‌های اساسی پسامدرنی به شمار می‌رود که امیرخانی سعی کرده در کل داستان نیز با تقسیم ذهن ارمیا به دو نیمهٔ سنتی و مدرن آن را به خوبی نشان دهد. به عنوان مثال، درسفرلاس‌وگاس وقتی مخارج اقامت در سنت‌لوئیس را محاسبه می‌کند و با دیدن رقم سرسام‌آور تصحیح می‌کند که این رقم باید بر ۳ بخش شود. حساب حساب است، کاکا برادر...می‌گوید: «و آی! دلار! سجدهٔ واجبه! لا یمکن الفرار من حکومتک! و این ضمیر کاف، تو هستی، دلار! که به راحتی می‌توان از خدا فرار کرد، اما از تو، هرگز...» (امیرخانی، ۱۳۹٦: ۱۰۵).

وقتی ارمیا در شرکت ال.ال.اس. برای رانندگی لموزین استخدام می‌شود، خشی اولین بار از

علامت سجدهٔ واجب استفاده می‌کند:

«– تبریک می‌گویم. تو ما را سربلند کردی. عاقبت یک جاب با حقوقِ سالی بیش‌تر از ٤٠کِی پیدا کردی. توی ان.وای. حقوق سالی ۳۰کِی.($S>۳۰۰۰۰$)جداً جای تبریک دارد »(همان: ۸۳).

در بازدید از کمان سنت‌لوئیس، خشی تعداد بازدیدکنندگان و میزان مبلغی را که برای بازدید می‌پردازند، محاسبه می‌کند و باز نشانهٔ سجدهٔ واجب را به کار می‌برد:

«–دیدی! ٦٥٦٧٩٤٦١ نفر تا به حال این‌جا را دیده‌اند. یعنی به اندازهٔ جمعیتِ کشورِ شما ایرانی‌ها! (Ir.Pop.۷۰۰۰۰۰۰۰= ٦٥٦٧٩٤٦١) فقط تصور کن! همه‌ی ایرانی‌ها شال و کلاه کنند و چادر چاقچور کنند و بیایند کنارِ این آرک. البته در طولِ ۳۰ سال. نفری ۷ دلار بدهند. یعنی به عبارتی ٤٥٩٧٥٦٢٢٧$=٦٥٦٧٩٤٦١نفر×۷$.

آرمیتا با تعجّب می‌گوید:

–چهارصد و شصت میلیون دلار! کم پولی نیست. چه قدر خرجِ این‌جا شده است مگر؟

–فقط۱۳۰۰۰۰۰۰$ یعنی نزدیکِ٤٥٠٠٠٠٠٠٠$ نِت پرافیت! (همان: ۱۰۱). نیز (ر.ک: همان: ۱۸۳).

در بسیاری از متن‌های پسامدرنیستی، غیبت هرگونه رابطهٔ آشکار میان تصویر و متن کلامی، این مواد بصری را به جلوه‌های ناب دیداری بودن و در نتیجه به سه بعدی بودن و مادی بودن کتاب تبدیل می‌کند (ر.ک: مک‌هیل، ۱۳۹۵: ٤۳۱).

استعمال بیش از حدّ واژگان انگلیسی و تا حدّی عربی

بی‌تردید «لحن، دیدگاه نویسنده نسبت به موضوع و رویدادهای داستان است که می‌تواند رسمی، طنزآلود، مؤدبانه، غیرمعقول، بدبینانه و... باشد» (شمیسا،۱۳۸۳: ۱۸۱). در این داستان شخصیّت‌ها چه ساده و تک‌بعدی و چه جامع و چندبعدی نقش عمده‌ای را در تدوین اعمال داستانی ایفا می‌کنند و رفتار و گفتارشان خواننده را مدام در مسیر داستان و فضای حاکم برآن پیش می‌برند. لحن داستان بسیار هماهنگ با لحن شخصیّت‌های آن است و خواننده بخش عمده‌ای از شناخت خود نسبت به شخصیّت‌ها را از طریق همین توجّه به لحن آن‌ها به دست می‌آورد. «اولین چیزی که برای نوشتن یک شخصیت مهم است، لحن اوست. تا وقتی لحن او را پیدا کنم که چه طور حرف می‌زند، کاری نکرده‌ام. برای من شکل راه‌یافتن، طبقهٔ اجتماعی،

شغل و... این قدر مهم نیست که لحن شخصیت مهم است. اگر لحن شخصیت را پیدا کنم، یعنی او را شناختهام» (امیرخانی، ۱۳۹۲: ۳۵). لحن وگویش شخصیّت‌های بیوتن نه کاملاً فارسی و نه کاملا ً انگلیسی و گاهی نه کاملاً عربی هست. این شخصیّت‌ها با این که اصالتاً فارس‌زبان هستند ولی به دلیل بحران هویّت به وفور از کلمات و اصطلاحات انگلیسی استفاده می‌کنند. درمورد شخصیّت‌های عرب‌زبان نیز همین مسأله صدق می‌کند. امیرخانی گفته‌است: «در رمان بیوتن روی مهاجرت زبانی کار کردم و زبان برایم مهم بود؛ زبان‌های عربی، فارسی، انگلیسی. می‌خواستم نشان بدهم کسی که مهاجرت زبان‌شناختی انجام می‌دهد و از یک زبان وارد زبان دیگر می‌شود، نمی‌تواند معقول فکر کند. چند راه داشتم؟ چقدر می‌توانستم ترتیب کلمه‌ها را در جمله تغییر دهم؟ در فیلم‌ها برای این کار از لهجه استفاده می‌کنند. اما نویسنده نمی‌تواند در کتاب لهجه به کار ببرد. یک دفعه یاد آن روستایی افتادم و فهمیدم برای این کار می‌توانم از صفت و موصوفی استفاده کنم که جایی غیر خودشان به کار رفته‌اند» (همان،۳۸). این ناهمگونی زبانی، شاید بیانگر هدفی دیگر نیز بوده باشد که نویسنده با تلفیق این زبان‌ها نوعی آرزوی وحدت و یکپارچگی تمدن‌ها با هر نژاد و قومیّتی و زبان و تمدنی را در خیال خود دارد و در چندین قسمت از داستان هم به این مسأله اشاره می‌کند که اختلاف زبان‌ها برای ایجاد تفرقه و حکومت کردن گروهی و قومی بر قوم دیگر نیست و هم‌دل بودن از هم‌زبان بودن بنا به شعر معروف مولانا خوشتر است:

«مردِعرب می‌گوید: «بلبله الالسن... کمَثلِ بابل و بروج مشیده کمثل برج بابل» به‌هم‌ریخته‌گیِ زبان‌ها، مثلِ بابل و... و با این که طبقِ فهرست‌نگاریِ جهانیِ کتاب‌داری، فیپا، نویسنده‌ی تورات با قرآن یکی هست و هیچ نیست جز او اما در سوره‌ی روم از نشانه‌های او می‌داند اختلافِ السِنَتِکُم و الوانِکُم را و نه وسیله‌ای برای تفرقه‌انداختن و حکومت‌کردن!» (امیرخانی، ۱۳۹٦: ۲٦).

ترکیب زبان‌های عربی و فارسی و انگلیسی در کلام شخصیّت‌ها نیز نوعی بازی زبانی به شمار می‌رود:

«جاسم یک‌هو می‌پرد وسطِ بحث که: –خشی! نکند پولِ پیتزا را هم که بِالمِنِّ و الأذی به ما دادی، شرکت حساب کرده باشد؟ بی‌خود نیست که بیل می‌گوید، کشی! کشی! پول پیتزا را کَش (cash : نقد) گرفته‌ای

بیل می‌گوید:-هی! جیسن! ایت ایز نان آور یور بیزینس! (به تو دخلی ندارد) بخور و برو!» (همان: ۱۸۲).

«وجنی الجنتینِ را آرام می‌گوید، به دان که می‌رسد بلند داد می‌کشد. ارمیا با خود می‌اندیشد که «و میوه‌های آن دو بهشت در دست‌رسِ ایشان است» چه دخلی دارد به آمدنِ آسانسور. آرام آیهٔ بعدی را می‌خواند:

-فَبایّ آلاءِ ربکما تکذّبان! قرآن می‌خوانی، خشی؟!

خشی برمی‌گردد. ارمیا را که می‌بیند، می‌خندد و می‌گوید:

-به‌به! شاه‌داماد! ولکام! خوش آمدی! هپی فطر تو یو! البته نیتم ۱ کمی قرآن‌خواندن هم بود. اما ۲ کماندر (commander: فرمانده) به‌م دستور داده بودند که آسانسور را بزنم تا بیاید، وقتی رسید گفتم که دان! یعنی میشن کامپلیتد! (Mission completed done: مأموریّت کامل شد)» (امیرخانی، ۱۳۹٦: ۲۸۸).

صفحات ۳۰٤ و ٤۰۰ نیز پردهٔ نمایشی از لایه‌هایی از این ترکیب واژگان زبان‌های مختلف و اعداد است.

بازی‌های زبانی

زبان بحدی اهمیت دارد که گفته شده است: «انسان در زبان زندگی می‌کند و همچون زبان است. انسان و معنا در مکالمه زنده‌اند» (احمدی، ۱۳۷۵: ٥٥٦). به‌کارگرفتن واژه‌ها و عبارات ایهام‌گونه، سبب گردیده است که مخاطب برداشت‌های عمیق و هرمنوتیک از متن داشته و تأویل‌گرایانه به کندوکاو بپردازد. این امر علاوه بر زیبایی‌آفرینی معنایی و التذاذ ادبی به هنجارشکنی عرفی زبان در حوزهٔ نثر داستان منجر گردیده است، همان مسیری که داستان‌نویسان پست‌مدرن به آن توجّه خاصی دارند و منظورشان از این لفظ‌پردازی‌ها، جست‌وجوی معانی متعالی‌تری است. «پترشیاوُ با نقل نظر بیتسن (Bateson) بازی را وسیله‌ای برای کشف امکانات جدید به منظور مراوده و موجب سازگاری بهتر با دیگران می‌داند، براین نکته تأکید می‌کند که بازی داستانی نیز موجب بازاندیشی در روال مراوده‌های سنّتی می‌شود و ما را از الگوهای سنّتی رها می‌کند» (تدینی،۱۳۸۸: ۸۲).

در بیوتن نیز این بازی‌های زبانی غالباً در فصل پنجم رمان، فصل«زبان» بیان شده‌اند. معنی‌اندیشی و درون‌مایه‌گرایی محور عمدهٔ این جدال‌های لفظی است، چنانکه خود امیرخانی

اذعان می‌دارد که: «ما همه گرفتار کلمات شده‌ایم... گرفتارِ زبان! زبانی که از معنا خالی شده است. مثلِ همان آرمیتا و آرتمیا که فرق‌شان توی جای یک تِی دو نقطه بود فقط ... .

ارمیا می‌گوید: «راستی وقتی لغات از معنا خالی می‌شوند، آرمیتا با آرتمیا فرق‌شان یک تا خواهد بود. مثلِ اخلاص و اختلاس! اخلاص با اختلاس چه‌قدر فرق خواهند کرد؟ صاد با سین که فرق‌شان مال عرب‌هاست؛ اخلاص با اختلاس فقط یک تا فرق می‌کنند... » (امیرخانی، ۱۳۹٦: ۲۰۹).

الف) بازی با عنوان کتاب

بازی با عنوان کتاب که خود سرمنشأ این چندمعنایی‌بودن است و نویسنده در چندین قسمت از متن بسیار هنرمندانه به آن پرداخته است، هرچند عنوان را از آیهٔ ٤٦ سورهٔ «الحاقه» از کلمهٔ (وتین: رگ گردن و وتن: قطع کرد) می‌گیرد: «وَ لَو تَقَوَّلَ عَلَینابَعضَ الأَقاوِیلِ (٤٤) لَأَخَذنَا مِنهُ بِالیَمینِ (٤٥) ثُمَّ لَقَطَعنا مِنهُ الوَتِینَ (٤٦){و اگر او پاره‌ای گفته‌ها برما بسته‌بود (٤٤) دست راستش را سخت می‌گرفتیم (٤٥) سپس رگ قلبش را پاره می‌کردیم(٤٦)}.

در جایی از داستان که ارمیا خاطرات روزمره‌اش را مرور می‌کند، باخود می‌گوید: «آیا کسی نیست که او را مواخذه کند. گردن‌ش را دو انگشتی بپیچاند و بگویدش که عمر را چه‌گونه صرف می‌کند. کسی که از او بپرسد تا در این گوشه‌ی خاک برای چه کاری آمده است؟ کسی که تهدیدش کند...

«ثُمَّ لَقَطَعنا مِنهُ الوَتِینَ... سپس شاه‌رگ‌ش را پاره می‌کنیم...».

آرمیتا تازه از راه رسیده بود. ارمیا خسته بود و گرسنه. هنوز مشغول حرف‌زدن با خودش بود. ارمیا داشت با ته ماندهٔ انبانِ لغات‌ش خود را سرگرم می‌کرد و وقت می‌گذراند.

–وتین یعنی رگ گردن. وَتَنَ یعنی قَطَع الوتین. وتَن الوتین... رگ گردن را زدن ... (بلندتر گفت) وتَن الوتین...

آرمیتا به جای سلام گفت:

–بی‌وتن و بی‌وتین و بی‌کلمهٔ عربی نمی‌توانی دمِ افطاری دو کلمه با من حرف بزنی؟

... هنوز ذهنِ ارمیا متوجه وتن و وتین است و این که اگر کلمه‌ای بی‌راه بگوید رگِ گردن‌ش را قطع خواهندکرد پنداری...

در ذهن‌ش ضربی کلماتی عربی را واگویه می‌کند: «وَ لَو تَقَوَّلَ عَلَینا بَعضَ الأَقاوِیلِ،لَأَخَذنَا مِنهُ

بالیَمین، ثُمَّ لَقَطَعنا مِنهُ الوَتینَ ... و اگر پاره‌ای سخنان را برما افترا ببندد، با قدرت او را فرو گیریم، سپس شاه‌رگ‌ش را پاره خواهیم‌کرد ...» (امیرخانی، ۱۳۹۶: ۱۹۸).

در بخشی از داستان، در میان نامهٔ سوزی، نویسنده از زبان او به عنوان کتابش چنین اشاره می‌کند:

«من دلم برای همه چیز وتن تنگ شده است ... راستی حالا که دوباره نامه‌ام را می‌خواندم، یادم آمد که تای وطن، دسته دارد، اما من بدونِ دسته نوشتم‌ش. البته شاید هم وتن من دسته نداشته باشد تا من نتوانم بگیرم‌ش... برای همین درست‌ش نکردم! دسته مالِ گرفتنِ با دست است. وتنِ من دسته ندارد، باید با همه‌ی تن آن را هاگ کرد، بغل‌ش کرد... رفتم دکتر می‌گوید: بیوتن (biotin) بدنت کم شده است. می‌گوید به خاطر چسب ناخن مصنوعی است. می‌گوید باید سویا و کلم بیش‌تر بخورم ... » (همان: ۳۸٦).

امیرخانی همچنین با معانی دیگر این کلمه نیز بازی کرده است. در سفر لاس وگاس وقتی ارمیا آب می‌نوشد و بر امام حسین سلام می‌دهد و یزید را لعنت می‌کند، خشی برایش از امام محمد غزالی دلیل می‌آورد که نباید کسی را لعنت فرستاد و ارمیا می‌گوید:

«... رگ گردن ارمیا متورم می‌شود. می‌خواهد چیزی بگوید. دهان‌ش خشک شده است. می‌خواهد آبی بخورد تا تهوع‌ش فرو بنشیند و بعد شروع کند به حرف زدن...

$$$

جاسم می‌گوید وتین یعنی رگ گردن! رگ گردن‌ش متورم شده است... اِستَسمَنَ ذا وَرَمٍ... یعنی متورم را فربه پنداشت ... یعنی خیال کرده است گردن‌کلفت شده است ارمیا! این‌جا آمریکاست!!» (امیرخانی،۱۳۹٦: ۱۹۰).

در پایان داستان که ارمیا در بازداشت به سر می‌برد، عنوان کتاب را در معنایی دیگر به کار می‌دارد: «دوست دارم مثل اباعبدالله بمیرم ... با نحرِ رگِ گردن ... بِقَطعِ الوتین ... بی«وتَن» نمی‌خواهم دل بکنم از دنیا...» (همان: ٤٥٤).

امیرخانی جواب منتقدانش را که به عنوان کتاب ایراد خواهند گرفت، پیشاپیش چنین پاسخ می‌دهد: «مخاطبی که هنوز متوجّهِ وتینِ ابتدای فصل نشده است، می‌گوید: کسی که فقط برای جلوه‌نمایی اسمِ کتاب‌ش را با تای دو نقطه می‌نویسد که بیش‌تر تو چشم بخورد، نباید راجع به زبان و خط اظهار نظر کند!» (همان: ۲۱۰).

ب) بازی با اسم شخصیّت‌ها

شخصیّت اول داستان «ارمیا معمری» است که میان نام‌خانوادگی او و رشتهٔ تحصیلیش که مهندسی عمران است، یک همخوانی ویژه‌ای وجود دارد. معانی مختلف نام او نیز در این داستان قابل تأمّل است؛ گزینش اسم ارمیا برای شخصیّت اصلی داستان که در واقع بنا به گفتهٔ امیرخانی همان شخصیّت اصلی داستان اول خود با عنوان «ارمیا» است، خود بیانگر این واقعیّت است که این شخصیّت متعالی و آرمانی نویسنده نه در ایران و نه در آمریکا نمی‌تواند با این دنیای مادّی سازگاری داشته باشد و بنا به حدیث معروف «الدنیا سِجنُ المومن» تمام دنیای مادّی برای تحمّل روح والای او تنگ و کوچک می‌آید.

واژهٔ ارمیا با توجّه به معانی متفاوتی که به ذهن خواننده خطور می‌کند، از جمله کلماتی است که نویسنده معانی مختلف آن را درلابه‌لای بحث شخصیّت‌های داستان آورده است؛ «تورات عهدِ عتیق بر این باور است که ارمیا یعنی ارمیای نبی. در کتابِ ارمیای نبی او را فرزندِ حلقیا می‌نامد و معاصرِ یهویاقیم ابن یوشیا و برادرش صدقیا ابن یوشیا از پادشاهانِ یهودا؛ که البته هیچ ارتباطی با جی.اف.کی ندارند. عهدِ عتیق، خطاب به او می‌نویسد: بدان که ترا امروز بر امت‌ها و ممالک مبعوث کردم تا از ریشه برکنی و منهدم سازی و هلاک کنی و خراب نمایی و بنا کنی و غرس بنمایی ... .

البته جیسن، عربِ شکم‌گنده ... می‌گوید: ارمیا فعلِ امرِ مثنا است، از ریشه‌ی رمی. اِرمی یعنی تو یک نفر تیر بیانداز، اِرمیا یعنی شما دو نفر تیر بیاندازید ... .

اما خدا در سوره‌ی مبارکه‌ی انفال می‌گوید وَ ما رَمیتَ اِذرَمیت ... ، و لکن الله رَمی ... .

نویسنده از نوشتهٔ بالا سردر نمی‌آورد. با دل‌خوری می‌نویسد که ارمیا اسمِ اولین رمان‌ش بوده است. قصه‌ای راجع به یک شخصیّت به نامِ ارمیا. باهمان مشخّصات فوق الذکر» (همان: ۱۵).

«صدای قلپِ دیگری صحبت ارمیا را قطع می‌کند. این بار جیسن است ... اخوی! السید ارمیا! اسمِ خودت هم فعل است. فعلِ امرِ مثنا از بابِ ثلاثیِ مجرد رمی، یعنی شما دو نفر تیر بزنید ...» (همان: ٢٦٦).

در مورد اسم آرمیتا پناهی، پناهنده‌ای که به آمریکا پناه برده و همچنین پناهگاه ارمیا نیز می‌باشد. آرمیتا قرابت بسیار زیادی با ارمیا دارد، گویی مونث‌شدهٔ آرمیاست و یا به شکلی تجسم «آنیمای» ارمیاست. آن‌ها مابین دعوای لفظی‌شان باز با این واژه‌ها بازی می‌کنند:

«-... دیدیم عجب زنده‌گی بامزه‌ای می‌شود اگر آرمیتا با ارمیا ازدواج کند و توی خانه همدیگر را آرمی و ارمی صدا کنند و... همین! شاید اگر اختلافِ آرمیتا با ارمیا بیش از همین یک تیِ دو نقطه بود، ... .

-اگر ارمیا فقط به خاطر حروف می‌خواست با آرمیتا زنده‌گی کند، می‌رفت و با همان یک تای اضافه، آرتمیا می‌گرفت به جای آرمیتا ... اگر آرتمیا می‌گرفت، امروز هم وضع و روز به-تری داشت ...

-آرتمیا را نمی‌شناسی؟ آرتمیا اورمیانا!

ارمیا قاه‌قاه می‌خندد و آرمیتا زارزار می‌گرید. ارمیا دل‌ش می‌سوزد. بدجور لج‌ش را درآورده-است:

-آرتمیا اورمیانا البته اسم علمی‌ش است. حالا چرا گریه می‌کنی؟ ...

$$$

آرتمیا موجودی ذره‌بینی است از تیرهٔ سخت‌پوستان که قابلیتِ سازگاری با آب‌های بسیار شور را نیز دارد...» (امیرخانی، ۱۳۹٦: ۲۰۱).

«خشی» نام شخصیّت مهم و تاثیرگذار دیگر داستان است که در ابتدا تصوّر می‌شود مخفف خشایار است ولی خودش می‌گوید که کلاً نامش را تغییر داده و به این شکل جدید درآورده است.

«... - دنبال این بودم که ۱ اسم انتخاب کنم که کلمه‌ی نازله باشد از آسمان؛ یعنی در ۱ی از کتبِ مقدس آمده باشد ... عاقبت توی قرآن پیدایش کردم ... جایی توی سوره‌ی یاسین ... خودِ سوره‌ی یاسین هم می‌دانی قلبِ قرآن است و توی نگاهِ هرمنوتیکِ مدرن می‌شود ۱ برداشت داشت که یاسین مخففِ یونایتدِستیت باشد. من هم توی قلبِ عالم بودم، نیویورک و برای همین ... توی همان سورهٔ یاسین، آیه۱۱آمده‌است که خَشِیَ الرحمنَ بالغَیبِ ... دیدم هم رحمان و مهربانی دارد، هم غیب و عالمِ اسپریچوال و هم خشی که به نظرم اسمِ قشنگی می‌آمد ... اسمِ پدری را رها کردم و خشی را انتخاب کردم...» (امیرخانی، ۱۳۹٦: ۲٦٦).

«سهراب تهران‌چی» یک نام و نام‌خانوادگی اصیل ایرانی که یادآور نام پهلوان ایرانی، سهراب، پسر رستم است. گزینش این اسم برای شهیدی که به خاطر وطن جنگیده است، در بدو کار با شاخص‌های سید و حاجی آن‌ها را همراه می‌سازند، نوعی سنّت‌شکنی را در ذهن تداعی می‌نماید.

«سوزی» نام شخصیت زن دیگری است که در انتخاب اسم او نیز همراه با بازی زبانی، تأمّلی معنایی نهفته است. او در ایران همان سوسن بوده و به دو دلیل در داستان نام تازه یافته است: اول تناسبی که با سوختن تمامی آرزوهایش توأم است و دوم به علت شغل رقاصگیش هست که شعلهٔ هوس یا عشق را در دل اطرافیانش برپا داشته است.

ج) بازی با کلمات

وقتی زمانی‌که ارمیا از رفتار نامناسب آرمیتا با خشی عصبانی می‌شود و در دلش سوءِظنی به رابطهٔ این دو پیدا می‌کند، صدای سهراب را می‌شنود که:

«صدایی در گوشم می‌پیچد که «انّ بعضَ الظن اِثم». انگار صدای سهراب باشد. باور نمی‌کردم تا این‌جا دنبالم بیاید. حتا اگر تا این جا هم می‌آمد، باورم نمی‌شد که آیه‌ای از قرآن را بتواند از حفظ بخواند! «انّ بعضَ الظن اِثم». در سرم دورانی است. صدای سنّتی می‌گوید: یعنی «همانا بعضی از زن‌ها اسم‌اند». مثلِ همین آرمیتا. هیچی نیستند. فقط اسمِ زن را روی خودشان گذاشته‌اند. نه حیایی، نه حجابی ... خنده‌ام می‌گیرد. چه گونه صدای سنّتی که باید استادِ آیات و روایات باشد، از ظن و اثم به زن و اسم می‌رسد؟ اقلاً نزدیکیِ زبانیِ گمان و گناه را که باید بفهمد. صدای مدرن جواب‌م می‌دهد که به خاطرِ مخارجِ حروف. خیال می‌کند که سهراب مخارجِ حروف را درست ادا نمی‌کند. انّ بعضَ الظن اِثم را می‌گوید اِنّ بعض الزن اسم! سهراب ... سهراب ... جمعی گردانِ ٢٤ لشگر ١٠ سیدالشهداء، مخارج حروف را درست ادا نمی‌کند! راستی، کجایی سهراب؟» (امیرخانی، ١٣٩٦: ٦١).

استفاده از آرایهٔ جناس با کم و زیاد کردن حروف کلمات، در ١٤ مورد از دیگر موارد بازی‌های زبانی امیرخانی در این اثر است؛ مانند جلی و جلیل (ر.ک: همان: ٤٣). در بخشی از داستان که نویسنده از مخاطب می‌خواهد در مورد سرنوشت ارمیا تصمیم بگیرد با آوردن واژهٔ قیمه و قیمومیّت و قیّم‌مابی جناس به کار می‌برد:

«خدایی، حاضری که یک بنده‌خدایی- مثلاً من- راجع به ناهار فردا ظهرت اظهارِ نظر کنم ... اصلاً بیایم دلیلِ علمی بیاورم که داداش- یا آبجی- بی‌زحمت فردا ناهار قیمه لاپلو صرف نمایید. هم‌چه رگِ گردنی بشوی که چرا واردِ حریمِ خصوصیِ ما شده‌ای و چندان به خاطرِ یک قیمه‌ی ناقابل، چندین عبارتِ پایانِ دورهٔ قیمومیّت و قیّم‌مآبی به نافِ ما می‌بندی که از خلقتِ

خودمان پشیمان شویم... اما همین حضرتِ عالی- یا حضرتِ علیه- به راحتی می‌نشینی و برای عاقبتِ یک آدمی‌زاد تصمیم می‌گیری... به همین راحتی...» (همان: ۱۱۰).

فرجام‌های چندگانه

عدم قطعیت و تعدد فرجام از مؤلّفه‌های مهم پسامدرنیستی است. «پسامدرنیست‌ها شکل داستان را تبلوری از محتوای آن می‌دانند و به این منظور ابهام و تناقض را چنان تشدید می‌کنند که گاه داستان‌هایشان به جای فرجام نامعیّن، فرجام‌های چندگانه‌ای می‌یابند» (پاینده، ۱۳۹۳: ١٦٥). داشتن فرجام‌های متعدد و یا فرجام‌ناپذیری، تمهیدی است که به‌یاری آن، خواننده می‌تواند، برحسب خواستهٔ خود، پایان داستان و یا حتی سرنوشتی که برای شخصیت‌ها می‌پسندد، برگزیند و از حالتی اثرپذیر به حالتی اثرگذار تبدیل رویه کند و در ضمن نویسنده را از خالقیت بی‌چون و چرا خارج کند و اقتدار او را بکاهد. «ادبیات پست‌مدرن فرجام قطعی داستان را به سخره می‌گیرد و این سنّت را بی‌معنی و پوچ تلقی می‌کند» (بیات، ۱۳۸۷: ٣٦). دربارهٔ فرجام شخصیت‌ها نیز این حکم صادق است؛ حتی گاهی علاوه بر خواننده که برای شخصیت‌ها سرنوشتی مطابق میل خود رقم می‌زند، شخصیت‌ها نیز علیه نویسنده به شورش برمی‌خیزند و سرنوشتی دیگرگون از آنچه که نویسنده بر آن‌ها تعیین کرده یا می‌کند، بر خود برمی‌گزینند و به برساخته‌بودن و فراداستانی‌بودن خود که از مؤلفه‌های مهم پست‌مدرنیستی‌بودن است، تأکید می‌ورزند. زیرا «این نوع داستان‌ها با محروم کردن خواننده از انتظاراتی که از متن دارد (مانند بستار و معنا)، توجه او را به روند برساخته شدن خود جلب می‌کنند؛ به همین دلیل اغلب رمان‌های پسامدرن فاقد معنا و سرانجام هستند و خواننده خود باید برای هرکدام از شخصیت‌ها فرجامی تصور کند (ر.ک: غفاری، ۱۳۸۹: ٨٤).

در آغاز فصل چهارم داستان بیوتن نیز بعد از اینکه نویسنده، مخاطب خود را با چند و چون ماجرا و شخصیّت‌ها آشنا می‌سازد، او را وارد داستان می‌کند و به او وجودی می‌بخشد که فراتر از یک خوانندهٔ منفعل و بی‌تأثیراست (مؤلّفهٔ وجودشناسی). نویسنده از خواننده می‌خواهد در مورد ادامهٔ داستان نظر بدهد و یکی از پنج گزینه‌ای را که دربارهٔ سرنوشت شخصیت‌های داستان و ادامهٔ ماجرا مطرح شده است، برگزیند و طبق دموکراسی فرهنگی، نویسنده تصمیم‌گیر صرف نباشد (مؤلّفهٔ مرگ مؤلّف)؛ لذا در صفحهٔ ۱۰۸ کتاب با چند گزینه روبرو می‌شویم که مشخصاً نشان‌دهندهٔ توجّه به شکل و فرم نثر داستان است که با محتوا و جهان‌بینی نویسنده

کاملاً همخوانی دارد. نویسنده ظاهراً مخاطب را وارد بازی می‌کند که اگر می‌خواهی فلان اتفاق بیفتد فلان گزینه را انتخاب کن و اگر می‌خواهی بهمان شود برو به صفحهٔ بهمان و ...!:

«امروز در داستان‌نویسی مدرن، احترام به نظر مخاطب، یکی از شیوه‌های دموکراسی فرهنگی است. بنابراین به دلیل احترام به نظر شما مخاطبِ ارج‌مند تقاضا دارد یکی از گزینه‌های زیر را برای ادامه‌ی داستان انتخاب فرمایید:

... تقاضا دارد پس از انتخابِ یکی از پنج گزینه، به صفحه‌ی بعد بروید تا برای ادامه‌ی داستان- با ارجاع به صفحه‌ی مورد نظر- راه‌نمایی شوید. با احترام

کدام گزینه را انتخاب کردی؟ یک؟ دو؟ سه؟ چهار؟ پنج؟ ارمیا بماند یا بمیرد؟ ازدواج کند یا آرمیتا را رها کند؟ انتخاب شما کدام بود؟ اگر گزینه‌ی یک را انتخاب کرده‌ای باید بروی فلان صفحه، اگر دو را، بهمان صفحه...» (امیرخانی، ١٣٩٦: ١١٠-١٠٨). اما او به دلیل اعتقادات مذهبی و باور به مشیّت الهی، بلافاصله به این مفهوم می‌تازد:

«دموکراسی فرهنگی، احترام به نظر همه‌گانی، زکی... عجب عباراتِ دهن‌پرکنی این روزگار مد شده است. داداش! -یا از لحاظ فمنیستی- آبجی! مگر شهر هرت است که عاقبت یک آدمی‌زاد را بدهم دستِ تو که حالا لم داده‌ای و کتاب می‌خوانی و نظریات ارائه می‌دهی؟! اصلا مگر دستِ من و توست عاقبتِ مردم؟!» (همان: ١١٠).

با اینکه «رمان‌نویس، خواننده را از همدلی و همدردی با شخصیت‌های داستان باز می‌دارد؛ اما او را وادار می‌کند تا در رویدادهای داستان شرکت کند» (انوشه، ١٣٨١: ٦٦١). آوردن فرجام‌های چندگانه علاوه بر مشارکت خواننده در خلق داستان، در حکم نوعی «هم‌بازی‌شدن»خواننده و نویسنده است که پویایی داستان را حفظ کرده و آن را جذاب می‌کند.

تکرار

بهره‌گیری از این تمهید، در جهت افزایش تأثیرگذاری داستان و تأکید بر محتوای آن صورت می‌گیرد و گاهی نیز صرفاً جهت جذب مخاطب مورد استفاده واقع می‌شود. تکرار در داستان بیوتن بسامد بالایی دارد، جملات و عباراتی هستند که پی‌در پی تکرار می‌شوند و علاوه بر این که زیبایی خاصّی به متن می‌بخشند، حال و هوا و فضای روحی حاکم برداستان و همچنین شخصیّت اصلی داستان را خاطرنشان می‌سازند.

در این رمان حدود نُه مورد تکرار وجود دارد، حضور گستردهٔ این تکرارها و این رشته‌تداعی‌های

شکل‌گرفته، سیالیّتی خاص به متن می‌دهد که مخاطب را به سمت معنای مدّنظر نویسنده سوق می‌دهد. اولین نمونه، تکرار عدد پنج در فصل دو است و به دو بخش تقسیم می‌شود: فصل ۲ که فصل پنج نام‌گذاری شده است، پر از عدد ۵ است:« پنجه‌ات را بکوب تو پنجه‌ام» ، «خمسه-خمسه» ، «پنج تن»، «شارع الخامس، خیابان ۵م» ، «کربلای پنج»، «خیابان پل پنجم اهواز» ، «میان‌دار که پنج نفره (خودش و چهارزنش) زیر یک سقف زندگی می‌کنند» و در آخر «نداشتن قدرت تشخیص بین دو و پنج، خاصه وقتی انگلیسی هستند در ساعت‌های مچی دیجیتال».

از جمله عبارت‌هایی که به دفعات در طول داستان تکرار شده است و هر زمان ارمیا به واسطهٔ گسیختگی روحی از عالم معنا، پاکی و صفا که در اثر مهاجرت از دیارجان صورت گرفته، احساس دل‌تنگی و غربت می‌کند، عبارت:«و دیگر آسمان را نخواهم دید»به شکلی زیبا و تاثیرگذارتکرار می‌شود. این جمله برای اولین بار از زبان خشی به ارمیا گفته می‌شود و در ذهن ارمیا نقش می‌بندد و در جاهای دیگر نیز در چنین حال و هوایی برای تأکید تکرار می‌گردد:

آرمیتا و خشی وارد خیابان منهتن می‌شوند،

«–حال می‌کنی آقا؟ دارم به‌ات فری تور می‌دهم ها... تا۵ دقیقه‌ی دیگر واردِ منهتن می‌شویم و دیگر آسمان را نخواهی دید. .... ارمیا با خودش تکرار می‌کند: «و دیگر آسمان را نخواهی دید...» » (امیرخانی،۱۳۹٦: ۲۳). نیز (ر.ک: همان: ٤٧ و ۳۷۱).

یکی دیگر از عبارت‌هایی که در چندین جا تکرار می‌شود و منظور از تکرار آن همان ایجاد وحدت و همدلی مابین جوامع است، مصراع معروف مولاناست«هم‌دلی از هم‌زبانی خوش‌تر است...» (همان: ٢٦٦، ٣٤١، ٣٤٤).

نمونهٔ دیگر این تکرارها جملهٔ «از کجا پیدایش شد زنکِ فال‌گیرِ چادربه کمر؟»است که عیناً در صفحات۱٤۰، ۱٤۳، ۱۵۰، ١٦٦، ١٦٧ تکرار شده است و در جاهایی دیگر از داستان نیز همین مفهوم با جمله‌بندی متفاوت چندین بار آمده‌است. این زن فال‌گیر با کف‌بینی آیندهٔ ارمیا و آرمیتا را پیش‌بینی می‌کند و نمادی از باورهای عامیانه هرچند خرافی از جوامع پاک و بی‌آلایش جهان سومی است. «بنده‌شناس دیگری است» این عبارت نیز در چند جا تکرار می‌شود (ر.ک: همان: ١٣٦–١٣٥، ١٥١، ١٥٣).

«گاد بلس یو (God bless you) که ترجمه‌اش خدا به تو برکت بدهد» و «آلبلالیل والا–آلبلالیل

والا...» دو عبارتی هستند که مدام در داستان از ضبط صوت سیلورمن‌ها به گوش می‌رسد. اولی عبارتی معنادار که در ازای پرداخت پولی، سیلورمن‌ها دکمه‌ای را فشار می‌دهند و این عبارت پخش می‌گردد و دومی عبارتی بی‌معنا که حال و هوای قبیله‌های بدوی افریقایی را به خواننده القا می‌کند ولی در ادامهٔ داستان پیوند عجیبی با حدیث «البلاءُ للولاءِ» می‌خورد که هم جزئی از بازی‌های زبانی امیرخانی محسوب می‌گردد که بسیار زیبا خلق کرده است و هم تکرار را گوشزد می‌کند که مخاطب با دیدن این عبارت آرامش غریبی برایش حاصل می‌شود که غیرقابل توصیف است. در نتیجهٔ تکرار این عبارت که حکم ترجیع‌بند این اثر را دارد، مخاطب و نویسنده و ارمیا همگی درمی‌یابند که صورت ذکر اهمیت چندانی ندارد و مهم نیتی هست که در پس ذکر نهفته است و به همین دلیل ارمیا، شب قدر و شب ضربت خوردن مولا را در آمریکا با همین آلبالالیل والای به ظاهر آفریقایی برپا می‌دارد و احساس قلبی خود و شیفتگی درونیش را با همین ذکر به آسمان فریاد می‌کشد:

در شب قدر، ارمیا با صدای ضبط سیلورمن که مدام آلبالالیل والا می‌گوید، سهراب را صدامی‌زند:

«– کجایی سهراب؟! کجایی سهراب؟! چه قدر بگویم آلبالالیل والا...

–داداش! گرفتاری که ناراحتی ندارد... فرمود البلاءُ للولاء... گرفتاری مالِ رفاقت است ...

–دوست‌ت دارد لامذهب! البلاءُ للولاءِ... البلاءُ للولاءِ

سیلورمن دکمه‌ی ضبط را دوباره فشار می‌دهد:

–آلبالالیل والا ...

و ارمیا شروع می‌کند به تکرارِ ذکرِ شبِ قدرِ امسال‌ش:

–آلبالالیل والا ... آلبالالیل والا ... البلاءُ للولاءِ ... گرفتاری مالِ عشق است ... مالِ رفاقت است ... البلاءُ للولاءِ ...» (امیرخانی، ١٣٩٦: ٢٨٤). ادامهٔ تکرار «آلبالالیل والا ...» و «البلاءُ للولاءِ» (امیرخانی، ١٣٩٦: ٣٧٨).

این تکرارهای درگیر کننده، مصداق عبارت «کمرشکن » به نظر دانلد بارتلمه هستند و «جمله کمرشکن، مانند خودنمایی واژگانی و فهرست‌نامهٔ ساختار، ویژگی تکرار شوندهٔ نوشتار پسامدرنیستی است» (مک‌هیل، ١٣٩٥: ٣٥٨).

نتیجه‌گیری

هر جنبش ادبی به منظور برجسته‌کردن سمت‌وسویی متفاوت و بدیعی که در کاویدن واقعیّت برمی‌گزیند، ناگزیر از شکل‌هایی نو و تازه برای بیان معنا و محتوا استفاده می‌کند و از آن جا که هنر در همهٔ اشکال آن موجد اندیشه است، به کار بردن این اشکال در جهت کاویدن واقعیّت‌های فرهنگی و برای ارائهٔ معنا، نشانهٔ خودآگاهی نویسنده به نظریّه‌های جدید یا رویکردهای نو به داستان‌نویسی هست. داستان‌هایی که در آغاز در ایران به عنوان اثری پست‌مدرنیستی منتشر می‌شدند، اغلب بر آن بودند تا فرم داستان‌های پست‌مدرن را بازسازی کنند بدون اینکه مؤلّفه‌های معنایی و محتوایی این جریان را همراه داشته باشند. امّا در دههٔ هشتاد اغلب این داستان‌ها، مؤلّفه‌های ساختاری و معنایی را به موازات هم پرورش دادند. امیرخانی توانسته است، همراه با به کار بردن مؤلّفه‌های معنایی چون: محتوای وجودشناسانه، تقابل، اتّصال کوتاه، طنز و ... از شگردهای شکل‌پردازانهٔ خاصّ این جریان همچون: بازی‌های زبانی و چاپی و ... استفاده کند. او بین خودآگاهی و فرهنگ‌کاوی ارتباطی خلّاقانه برقرار کرده است و با تمهیدات صوری از سویی تهی‌شدگی سنّت‌های مدرن را بیان داشته و از سویی دیگر پیامد تحولّات فرهنگی و اجتماعی را به صورتی زیبا و ابتکاری به تصویر کشیده است و به این دلیل داستان او علاوه بر خوانده‌شدن باید با چشم دیده شود تا بتواند افادهٔ معنا کند، زیرا فهم این داستان، تجربه‌ای خوانشی- دیداری است. با تحلیل روش‌هایی که امیرخانی برای نوآوری و متمایز کردن داستانش در پیش گرفته، این نتیجه به دست می‌آید که این شگردها صرفاً نوگرایی‌های ظاهری نبوده، و وی با آشنایی‌زدایی پویا و برجسته‌سازی فرم و صورت به محتوای متن جایگاهی دیگر بخشیده تا بدین وسیله خوانندگان را به خواندن و ژرف‌اندیشیدن جذب کند و با سبک نگارش جدیدی که برای پویایی این ژانر ادبی به‌کاربرده، بتواند به بیان محتوا با کاویدن واقعیّت به شکلی نو و تفکّرانگیز دست یابد. هدف وی از به‌کاربردن این شگردهای نوگرایانه به ترتیب عبارتند از:

۱.رسم‌الخط آشفته و تأکید برجدانویسی: اندیشه و تفکّری که در پس این نابسامانی نهفته است، دالّ بر همان سرگردانی و بی‌سروسامانی و آشفتگی فکری و پریشان خاطری و گسست و بحران و چند تکّه‌شدن هویّت افراد دور از وطن و برخی از مهاجران می‌باشد که کشف این اهداف بر عهدهٔ مخاطب است.

۲.استفاده از طرح‌های گرافیکی و علائم سجاوندی و نگارشی خاصّ: در زبان نثر داستانی معاصر، تحوّل در ایجاد علائم نگارشی و دیداری در جهت برآورده‌کردن اهداف یک اندیشه و بیانگر محتوا و تفکّر حاکم بر متن می‌باشد. برای مثال در این رمان تفکّر حاکم، نگرش مادّی و تأکید بر حکومت دلار است، دلاری که در سرزمین آرزوها، آمریکا، ملاک و معیار همه چیز می‌باشد؛ لذا نویسنده برای تأکید بر این اندیشه و یادآوری پیوستهٔ آن به مخاطب، ابداع جدیدی نموده و بندها و پاراگراف‌ها را با علامت دلار $$$ از هم جدا نموده‌است تا حاکمیت مادی‌گرایی و چرخش همهٔ امور حول محور دلار در جامعهٔ آمریکا نمود بیشتری داشته باشد.

۳.استعمال بیش از حدّ واژگان انگلیسی و تا حدّی عربی: به دلیل بحران هویّت به وفور از کلمات و اصطلاحات انگلیسی استفاده می‌کنند، همین مسأله و مشکلی که در جوامع چندپاره، شناوری زبان را ایجاد می‌کند. این امر با از بین بردن سلاست و روانی و یک‌دستی زبان اصلی (فارسی) منجر به نوعی سردرگمی و ابهام در متن گردیده و علاوه بر این که بحران هویّتی شخصیّت‌های داستان را نشان می‌دهد، شاید بیانگر هدفی دیگر نیز بوده باشد که نویسنده با تلفیق این زبان‌ها نوعی آرزوی وحدت و یکپارچگی تمدن‌ها با هرنژاد و قومیّتی و زبان و تمدنی را در خیال خود دارد.

٤.بازی‌های زبانی: به‌کارگرفتن واژه‌ها و عبارات ایهام‌گونه، سبب گردیده است که مخاطب برداشت‌های عمیق و هرمنوتیک از متن داشته و تأویل‌گرایانه به کندوکاو بپردازد. این امر علاوه بر زیبایی‌آفرینی معنایی و التذاذ ادبی به هنجارشکنی عرفی زبان در حوزهٔ نثر داستان منجر گردیده است.

۵.فرجام‌های چندگانه: علاوه بر مشارکت خواننده در خلق داستان، در حکم نوعی «هم‌بازی شدن»خواننده و نویسنده است که با این کار داستان پویایی خود را حفظ کرده و برای خوانندگانش جذاب وجالب می‌گردد.

٦.تکرار: بهره‌گیری از این تمهید، در جهت افزایش تأثیرگذاری داستان و تأکید بر محتوای آن صورت می‌گیرد و گاهی نیز صرفاً جهت جذب مخاطب مورد استفاده واقع می‌شود. تکرار در داستان بیوتن بسامد بالایی دارد، جملات و عباراتی هستند که پی‌درپی تکرار می‌شوند و علاوه بر این که زیبایی خاصی به متن می‌بخشند، مدام حال و هوا و فضای روحی حاکم بر داستان و همچنین شخصیّت اصلی داستان را خاطرنشان می‌سازند.

منابع

کتاب‌ها

احمدی، بابک (۱۳۷۵) *ساختار و تاویل متن*، تهران: مرکز.

امیرخانی، رضا (۱۳۹۶) *بیوتن*، تهران: علم.

انوشه، حسن (۱۳۸۱) *فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی*، جلد۲، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ایرانی، ناصر (۱۳۸۰) *هنر رمان*، تهران: آبانگاه.

بیات، حسین (۱۳۸۷) *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*، تهران: علمی.

پاینده، حسین (۱۳۸۸) *نقد ادبی و دموکراسی*، تهران: نیلوفر.

پاینده، حسین (۱۳۹۳) *داستان کوتاه در ایران (داستان های پسامدرن)*، تهران: نیلوفر.

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

تدینی، منصوره (۱۳۸۸) *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران*، تهران: رامین.

تسلیمی، علی (۱۳۸۸) *نقد ادبی*، تهران: آمه.

رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۳) *فرهنگ پسامدرن*، تهران: نی.

سلدون، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۷۷) *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳٦٦) *شاعر آینه‌ها*، تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳) *انواع ادبی*، تهران: فردوس.

فتوحی، محمود (۱۳۹۱) *سبک‌شناسی*، تهران: سخن.

لوئیس، بری (۱۳۸۳) *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان: پسامدرنیسم و ادبیات*، گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: روزنگار.

لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۱) *وضعیت پست مدرن*، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، تهران: گام نو.

مک هیل، برایان (۱۳۹۵) *داستان پسامدرنیستی*، ترجمهٔ علی معصومی، تهران: ققنوس.

میرعابدینی، حسین (۱۳۸۳) *صدسال داستان‌نویسی*، جلد ٤ و ۳، تهران: چشمه.

نوذری، حسینعلی (۱۳۹۲) پست مدرنیته و پست مدرنیسم، تهران: نقش جهان.

یزدانجو، پیام (۱۳۹٤) *ادبیات پسامدرن*، تهران: مرکز.

مقالات

امیرخانی، رضا. (۱۳۹۲). وضعیت خطرناک نویسندگی. *ادبیات و داستان*، (٦)، ۳۹-۳٤.

غفاری سحر. (۱۳۸۹). پسامُدرنِ تصنعی: نقد و بررسی شگردهای فراداستان در رمان بیوتن. *نقد ادبی*، ۳(۹)، ۸۹-۷۳.dor:20.1001.1.20080360.1389.3.9.11.7

مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۷۷). بحثی پیرامون لحن و نثر درداستان. *آدینه*، (۳)،۱۳۳-۱۳۲.

منابع لاتین

Singh. Prasidh Raj (2011) *Consumer Culture and Postmodernism, Postmoder Opening*, Natinal Law University: Orissa India Internatinal Conference Lumen.

References

Books

Ahmadi, Babak (1996) *Text structure and interpretation*, Tehran: Center.

Amirkhani, Reza (2016) *Bivatan*, Tehran: Alam.

Anoushe, Hassan (2002) *Persian Literary Dictionary*, Volume 2, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.

Bayat, Hossein (1999) *Storytelling of the fluid flow of the mind*, Tehran: Elmi.

Fatuhi, Mahmoud (2012) *Stylology*, Tehran: Sokhn.

Irani, Nasser (2010) *The Art of the Novel*, Tehran: Abangah.

Lewis, Barry (2003) *Modernism and Postmodernism in the Novel: Postmodernism and Literature*, selected and translated by Hossein Payandeh, Tehran: Roozangar.

Lyotard, Jean Francois (2002) *The Postmodern Situation*, translated by Hossein Ali Nowzari, Tehran: Gam Nou.

McHale, Brian (2015) *The story of postmodernism*, translated by Ali Masoumi, Tehran: Phoenix.

Mira Abdini, Hossein (2004) *One hundred years of story writing*, volumes 4 and 3, Tehran: Cheshme.

Nowzari, Hossein Ali (2012) *Postmodernity and Postmodernism*, Tehran: Naqsh Jahan.

Payandeh, Hossein (2009) *Literary Criticism and Democracy*, Tehran: Nilofar.

Payandeh, Hossein (2013) *Short story in Iran (postmodern stories)*, Tehran: Nilofar.

Prince, Gerald (2012) *Narratology; The form and function of narration*, translated by Mohammad Shahba, Tehran: Minvi Khord.

Rashidian, Abdul Karim (2014) *Postmodern Culture*, Tehran: Ni.

Seldon, Raman and Peter Widdowson (1998) *Guide to Contemporary Literary Theory*, translated by Abbas Mokhbar, Tehran: New Design.

Shafiei-Kadkani, Mohammad Reza (1987) *The Poet of Mirrors*, Tehran: Aghaz.

Shamisa, Siros (2004) *Literary types*, Tehran: Ferdous.

Tadini, Mansoureh (2008) *Postmodernism in Iranian fiction*, Tehran: Ramin.

Taslimi, Ali (2009) *literary criticism*, Tehran: Ame.

Yazdanjo, Payam (2014) *Postmodern Literature*, Tehran: Center.

Articles

Amirkhani, R. (2012). The perilous state of writing. *Literature and fiction*, (6), 39-34.

Ghaffari, S. (2010). Pseudo-Postmodernism: A Critique of Metafictional Techniques in Bivatan. *LCQ*, 3(9), 73-89. dor:20.1001.1.20080360.1389.3.9.11.7.

Mandanipour, S. (1998). A discussion about tone and prose in stories. *Adine*, (3), 133-132.

Latin References

Singh. Prasidh Raj (2011) *Consumer Culture and Postmodernism*, *Postmoder Opening*, Natinal Law University: Orissa India Internatinal Conference Lumen.

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 15, Number 55, Spring 2023, pp. 432-458
Date of receipt: 24/11/2019, Date of acceptance: 22/7/2020
(Research Article)
DOI: 10.30495/dk.2023.700227

Formative Tricks in the Story of "Bivatan" written by Reza Amirkhani

Manige Farajian[1], Dr. Ali Dehghan[2], Dr. Ayub Koshan[3]

Abstract

Focusing on form and high lighting it has changed in to an advantage for postmodernist authors. The meaning of Form in this trend refers to the format of stating or meaning making method. In this style all the preperations that are at the service of developing a new and original form of representing meaning are considered as the inner aspect of the form and the way words are written on the paper ،playing with words ،repetition and so on are considered as the outer aspect of the form. Focusing on the outer form sometimes causes the writer to tend to words the formation with an inexcusable excess and to fail to express meaning. Therefore in contemporary criticism ،the study and analysis of technics of innovations that theauthor uses for postmodernism meaning making uses for postmodernism meaning making have been at the center of attention.The purpose of this article is to examine the innovative semantic tricks in Amirkhani's "Bivatan". Based on this, recognizing the type of forms and novel forms used in "bivatan" and their effects on the meaning and deepening of content have been the main questions of this research. Examining the elements of the forms and analyzing their roles in highlighting the themes of the story shows that Amirkhani's method was not merely apparent modernization, and he gave a special and thought-provoking depth to the content of the text by dynamically defamiliarizing and highlighting the form.

Keywords: bivatan, postmodernism, form, highlighting, language games.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1] . PhD student, Department of Persian Language and Literature, Tabriz Branch, Islamic Azad University, Tabriz, Iran. manigefarajian@gmail.com
[2] . Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Tabriz Branch, Islamic Azad University, Tabriz, Iran. (Corresponding author) a_dehghan@iaut.ac.ir
[3] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Tabriz Branch, Islamic Azad University, Tabriz, Iran. koushan@iaut.ac.ir