زبان، متن، فرامتن و معنا در رمان بیوتن

آذر دخت خطیبی[۱]، رحیم طاهر*[۲] و رضا فهیمی[۳]

چکیده

رمان بلند بیوتن را با توجّه به نشانه‌هایی که به طور کلّی بر پسامدرنیسم دلالت دارد، می‌توان یک رمان بلند پست‌مدرن تلقّی کرد. پسامدرن، اگرچه به لحاظ تاریخی پس از مدرن و برای پاسخگویی به برخی از مدعاهای محقّق نشدهٔ آن، به میدان آمد؛ ویژگی‌هایی دارد که آن را از مدرنیسم متمایز می‌سازد. در رمان بیوتن که بر تقابل سنّت و مدرنیته بنا شد. شاهد حس و عاطفهٔ نه‌چندان منسجم ارمیا، شخصیّت اصلی داستان، هستیم. از رهگذر پندار و کردار اوست که از درهم‌ریختگی اوضاع و پراکندگی اندیشهٔ انسان پست‌مدرن، سطح‌نگری‌های او، تغییر نظام‌های ارزشی جامعه، پرهیز از هر آن چه انسجام، قطعیّت و معنای مشخّصی دارد آگاه می‌شویم. داده‌های این پژوهش، با استفاده از روش کتابخانه‌ای گردآمده است. دستاورد این پژوهش گویای این است که در رمان بیوتن، زبان در آفرینش معناهای تازه نقش اساسی دارد. گذشته از اینکه این معناها ممکن است به چیزهای ساده، سطحی و حتّی مبتذل باز گردد، زبان در این آفرینش‌ها نقش خود را به درستی ایفا و به انتقال بسیاری از معناها کمک می‌کند. همچنین امیرخانی در این رمان، بازی‌های زبانی بسیاری دارد و از رهگذر این بازی‌ها معناهایی را می‌آفریند که بیانگر واقعیّت‌های اجتماعی و سیاسی دو دیدگاه متقابل سنّتی و مدرن است.

کلید واژه‌ها: بیوتن، کلان‌روایت، فرامتن، زبان، معنا.

---

[۱] – گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی ، واحد ساوه، دانشگاه آزاد اسلامی، ساوه، ایران.

Email: Khatibi@stu.iau-saveh.ac.ir ۰۹۱۰۹۲۵۱۶۱۴

[۲] – گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی ، واحد ساوه، دانشگاه آزاد اسلامی، ساوه، ایران. (نویسنده مسئول)

Email: Drtaher2022@iau-saveh.ac.ir ۰۹۱۲۷۰۸۵۳۶۰

[۳] – گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی ، واحد ساوه، دانشگاه آزاد اسلامی، ساوه، ایران.

Email: fahimi@iau-saveh.ac.ir ۰۹۱۲۷۴۶۸۲۷۴

تاریخ وصول: ۱۴۰۲/۰۵/۱۵ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۹/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۳۱

مقدّمه

بیوتن به دلایلی که با استناد به متن این رمان خواهیم دید، رمانی پسامدرن است؛ زیرا نویسنده با گریز از فراروایت یا روایت‌کلان، که اوّلین گام در ورود به قلمرو پسامدرن به حساب می‌آید، خرده روایت‌هایی را در یک روساخت گسسته گردآورده و کوشیده است با ایجاد «عدم پیوستگی میان پاره روایت‌ها» نگاه خواننده را به برخی مسائل «به حاشیه رانده شده» معطوف دارد. شخصیّت اصلی بیوتن، «ارمیا» است؛ امّا امیرخانی پیش از بیوتن رمانی به نام «ارمیا» نوشته است. او به گفتهٔ خودش، ارمیا را از آن رمان برگرفته و به این جا آورده و به نوعی بازسازی کرده است. بسیاری از عناصر سازندهٔ رمان پست‌مدرن از رهگذر ارمیا شکل می‌گیرد. عدم انسجام ذهن ارمیا، آمیختن خودآگاهی و ناخودآگاهی، عدم تطابق ذهن و کلام، و عدم قطعیّت در هر آنچه به او مربوط است، تحقیر او برای حفظ گذشتهٔ سنّتی‌اش در برابر مدرنیستی که در آمریکا با آن مواجه می‌شود، تنهایی و بدبینی او به عنوان چهرهٔ اصلی داستان واستفاده از فرامتن‌های متعددی که با او مرتبط است؛ همه بر پست‌مدرن بودن رمان بیوتن دلالت دارد.

هدف اصلی این پژوهش کوتاه که حاصل خوانش چندباره و نسبتاً دقیق متن بیوتن است، برای نشان دادن عناصر پسامدرن و معناهایی است که از رهگذر این عنصرها شکل می‌گیرند. بنابر این نویسندگان می‌خواهند به این پرسش که آیا بیوتن توانسته است به مثابهٔ رمانی پست‌مدرنیستی نقش خود را در جهان بی‌معنایی‌ها برای رسیدن به معناهای مورد نظر نویسنده، ایفا کند؟ پاسخ دهند. اطّلاعات مربوط به این پژوهش که با استفاده از شیوهٔ کتابخانه‌ای فراهم آمده، به طور کلّی به دو بخش یکی متن رمان بیوتن و دیگر کتاب‌ها و مقاله‌های تحقیقی متعدّد دربارهٔ چیستی پسامدرنیستم و رمان پست‌مدرن، تقسیم می‌گردد. این اطّلاعات با روش کیفی، تحلیل و توصیف شده است. حاصل کار، نشان می‌دهد که امیرخانی با انتخاب این شیوهٔ داستان‌نویسی، سر آن دارد که بسیاری از مسایل جاری و عمدتاً به حاشیه رانده شده را برجسته کند و آن‌ها را در بوتهٔ نقد قرار دهد. همهٔ این مسایلی که به آن‌ها اشاره شده از بهم‌ریختگی اوضاع حاکم و درماندگی ذهن مردم امروز ایران، از تحلیل و پذیرش آن‌ها خبر می‌دهد. بنابراین آن چه بیش از هر چیز در پسامدرنیسم به چشم می‌آید، همسویی عمیق آن با تحولاتی است که پیش و پس از جنگ دوم به

زندگی مردم و جامعه تحمیل شده و آن را چنان دگرگون کرده بود کـه دیگـر امیـدی بـه سـاختن دوبارهٔ آن وجود نداشته است، زیرا؛ نه ساختار آن و نه روشی قابل قبول از آن باقی مانـده بـود تـا بتواند ادامه یابد و ذهن را به جایی مشخص برساند.

پیشینهٔ تحقیق

در باب پیشینه این تحقیق باید گفت، مقالات انجام شده درباره رمان بیوتن فراوان است کـه در این قسمت به نمونه‌هایی اشاره می‌شود:

۱ -«نشانه‌شناسی اجتماعی رمان بیوتن»، سهیلا فرهنگی و همکاران (۱۳۹۳)، در این پـژوهش نشانه‌های مرتبط با هویت و آداب معاشرت را در رمـان بیـوتن تحلیـل کردنـد. ماحصـل بررسی‌های آن‌ها نشان‌دهندهٔ تنوّع نشانه‌ها و توجّه خاص امیرخانی به درون‌مایهٔ اجتماعی، فرهنگ، اعتقادات و حتّی تقابل‌های فرهنگی میان شخصیّت‌هاست.

۲ -«پسامدرن تصنعی؛ نقد و بررسی شـگردهای فراداسـتان در رمـان بیـوتن»، سـحر غفـاری (۱۳۸۹) در این پژوهش، پس از بررسی فراداستان در این رمان به این نتیجه رسید که رمان بیوتن در نگاه اول، یک فراداستان به نظر می‌رسد، ولی با تحلیل متنی شـگردهای بـه کـار رفته در این داستان مشخص می‌شود که بیوتن یک رمان پسامدرن تصنّعی است.

۳ -«بررسی تفاوت و تقابل آرمان‌خواهی در دو جامعه ایران و آمریکا در رمـان‌هـای بیـوتن و قیدار از رضا امیرخانی»، غلامرضا کافی و احسان مرادی ده شیخ (۱۳۹۸)، پس از بررسـی جنبه‌های تقابلی پنج مؤلّفه، در جامعه ایرانی و آمریکایی در دو رمان بیوتن و قیدار، به این نتیجه رسیدند که از میان آن‌ها، بیشترین تقابل و تفاوت در انگاره‌هـای روابـط اجتمـاعی، پیشه و اقتصاد دیده می‌شود.

با توجّه به بررسی‌ها پژوهشی که زبان، متن، فرامتن و معنا را در رمان بیوتن بررسی کـرده باشد یافت نشده؛ بنابراین پژوهشی نو به شمار می‌آید.

ضرورت و اهمّیّت تحقیق

در ادبیات پست‌مدرنیسم پرسش‌های انسان و جهان به شکلی تازه دگرگون شدند، یگانگی و قطعیّت جهان زیر سؤال رفت و این دغدغه‌ها در رمان معاصر وارد شد. تحوّل در دنیای امروز، در ادبیّات داستانی نیز تغییرات بسیاری پدید آورد، نویسندهٔ فراداستان در مثلث ارتباط با داستان، مخاطب و شخصیّت‌ها مرز واقعیت و غیر واقعیّت را در هم می‌شکند. بررسی این شیوه‌های نو و تلاش نویسندگان برای خلق این آثار، ما را با تحوّلات و شگردهای جدید داستان‌نویسی آشنا می‌کند. تاکنون به این آثار از این زاویه، توجّه نشده، یا کمتر توجّه شده است.

بحث و بررسی

نشانه‌های صور پسامدرنیستی بیوتن

رسم‌الخط داستان با آن چه به طور متعارف در کتاب‌های دیگر می‌بینیم، فرق دارد و خواننده پیش از خواندن با یادداشت ناشر که گفته است به خواست نویسنده در رسم‌الخط داستان دخل و تصرّفی نکرده، روبه‌رو می‌شود و در خلال خواندن، این تفاوت‌ها را که کم هم نیست، درمی‌یابد.

رمان بیوتن در هفت فصل تدوین شده است. گذشته از آن که عدد هفت می‌تواند به دلیل تقدّس‌اش انتخاب شده باشد. عناوین فصل‌ها هم عادّی به نظر نمی‌آید. عنوان فصل اول «یعنی» است، با تمام ابهامی که در این نشانه وجود دارد. فصل دوم، فصل «پنج» نامیده شده است. نویسنده در این فصل به پنج‌های بسیاری که در فرهنگ ما معنای خاصی دارند، مثل «پنج تن آل عبا» اشاره کرده است. فصل‌های سوم و چهارم، «مسکن و پیشه» نامیده شده که در آن‌ها به این دو ضرورت ازدواج جوانان پرداخته شده است. فصل پنجم، فصل «زبان» است شاید بتوان گفت که در این فصل به دلیل اهمیت زبان در اندیشه و زندگی و نوشتن داستان‌های پست‌مدرن، مهم‌ترین فصل این داستان باشد. فصل ششم، فصل «ژنتیک» است. عنوانی که در آغاز ناساز می‌نماید، امّا نویسنده آن را دایرهٔ بحث‌های متفاوتی که به ساختار و جسم و روح انسان‌ها مربوط است قرار می‌دهد. فصل هفتم که فصل پایانی است، با عنوان «مراثی» مشخّص شده است که در آن از مرگ و مردن و شهادت سخن گفته شده است. احتمالاً نویسنده زندگی را سلوکی دانسته است که مثل سلوک

عرفانی عطار، هفت وادی دارد که سرانجامش فنای فی‌الله و بقای بالله، است.

گذشته از این که ظاهراً آغاز و انجام فصل‌ها مشخّص نیست؛ هر فصل در درون خود به بندهای متفاوتی تقسیم می‌شود و نویسنده برای جداکردن این بندها از هم از نشانهٔ اختصاری دلار، که از حرف «ژ» در آن که حرف اوّل سِگشن است و در بخش‌بندی کتاب‌ها و مقاله‌ها به کار می‌رود استفاده کرده است. اما وقتی به مفهوم اصلی این نشانه که بر دلار دلالت دارد، تأمل شود، در می‌یابیم که نویسنده از طریق آن به بُعد مادّی معنای قصّه اشاره می‌کند. به دلیل آن که این نشانه بسامد بالایی دارد، باید پذیرفت که نویسنده بر آن است که بُعد مادی زندگی بر بُعد معنایی آن غلبه دارد و در فرهنگ بشری پول تنها معیار ارزش‌ها به شمار می‌آید.

گذشته از این نشانه که پی و اساس زندگی اقتصادی است، نویسنده از دو نشانهٔ قرآنی که یکی برای سجده و دیگری برای سجدهٔ واجب به کار می‌رود، در پیوند با پول و دلار استفاده کرده تا نشان دهد که مردم چگونه از سجده به معنویت‌ها دست کشیده و در عوض در برابر پول، به خاک می‌افتند و بر آن سجده می‌برند. استفادهٔ بسیار نویسنده از آیات، احادیث و عبارات و واژه‌های عربی که در قصهٔ معاصر معمول نیست و معنی‌کردن این‌ها هم در سراسر داستان به این داستان رنگی متفاوت می‌دهد؛ و چه بسا این‌ها سیر روایت را کُند و خواننده را عصبی می‌کند، امّا در عمق‌بخشیدن به مفاهیم کلی زندگی مؤثر واقع می‌شوند. به هر حال، رویکرد نویسنده به معنویّت زندگی در همه جای داستان به چشم می‌خورد و او می‌کوشد شناخت خود را نسبت به هر آن چه هست، یعنی از منظر وجود شناسی، وجود دارد و عینی است، مطرح کند تا خواننده از رهگذر آن به هر آن چه نیست و باید باشد، بیندیشد.

تقابل‌های داستان

داستان بیوتن در کلّیّت خود بر یک تقابل معنایی اصلی میان مادیت و معنویت، بنا می‌شود که تقابل‌های بسیار دیگر از این تقابل به وجود می‌آید و سبب حرکت و پویایی قصّه می‌گردد؛ زیرا «ساختار ذهن انسان برای درک پدیده‌ها، هر پیوستاری را در قطب‌های متقابل دوگانه‌ای قرار می‌دهد و این کنش ذهنی فراگیر در نهایت منجر به تقابل‌های دوگانه می‌شود.» (عبّاسی صاحبی و

همکاران، ۱٤۰۰: ۱)

بی‌گمان استفادهٔ بسیار نویسنده از آیات قرآنی، برای تأکید بر معنویّت است و حضور آن‌ها در قصه به فهم تقابل ظاهر و باطن مفاهیم قرآنی و نیز به مسایل و موضوعات متقابل زندگی کمک می‌کند. نویسنده در نشان‌دادن تقابل ایران و آمریکا که به باور او، یکی نماد معنویّت و دیگری نماد مادیّت است، توفیق یافته و در آن تهی بودن آمریکا از اسطوره‌ها و باورهای اصیل و تکیه کردن بسیارش بر علم و اخلاق و فرهنگ سرمایه‌داری و استعماری را نشان داده است. فرهنگ و اخلاقی که داعیهٔ برتری بر تمام فرهنگ‌های دیگر را دارد و توانسته با ظاهر خوش‌آب‌ورنگش، آدم‌های بسیاری را وسوسه کرده و فریب داده است. این تقابل روساخت یک تقابل دیگر یعنی تقابل سنّت و مدرنیسم است که بازتاب آن را در پندار، گفتار و رفتار ارمیا، شخصیّت اصلی داستان، می‌بینیم. تلاش دنیای مدرن برای سلطه بر باورهای سنّتی ارمیا، نشان از تقابل داستان‌های پیشامدرن، مدرن و پسامدرن دارد.

تقابل منطق حاکم بر زندگی معاصر که به «فرد» توجّهی ندارد و همهٔ خواسته‌هایش را به وسیلهٔ قانون‌های جمعی پیش می‌برد، با ندای درون فرد، که خود نوعی بازنمایی تقابل عقل و دل و شرق و غرب است، به نمایش در می‌آید. این تقابل بیش از هر جا در رویارویی ارمیا و باورهایش با بی‌باوری‌های اشخاص دیگر داستان به ویژه خشی، نمود یافته است. اساساً تقابل آدم‌ها هم روساخت تقابل درونی آنان و باورهایی است که یکدیگر را نفی می‌کنند. مثل تقابل حق و باطل، حلال و حرام، حجاب و بی‌حجابی، ماه‌های قمری و میلادی و غیره.

زبان

در کتاب زبان، سوسور و وینگنشتاین، در یک صفحهٔ بی‌شماره و پیش از شروع متن، خواننده دو جمله را می‌خواند که بیانگر طرز نگاه متفاوت سوسور و وینگنشتاین به زبان است. سوسور می‌گوید: «این زبان است که به سخن یگانگی می‌بخشد»، در حالی که همین زبان به گفتهٔ وینگنشتاین، «کلاف سردرگمی» است. بی‌تردید زبانی که با ساختار رمان پست‌مدرن سازگاری دارد، زبانی است که وینگنشتاین آن را کلافی سردرگم دانسته است.

زبان در تعریف سوسور، زبانی است ارجاعی و دال‌های آن همواره بـه مـدلول‌هـایی در جهـان خارج بازمی‌گردند؛ امّا وقتی زبان به جای ارجاع به مدلول‌هایی در جهان خارج به خود ارجاع می‌دهد، دیگر نمی‌توان از آن انتظار داشت که به سخن یگانگی می‌بخشد. به هر حـال، زبـان «از نظـر سوسور، نظام نشانه‌هاست» (کالر، ۱۳۹۹: ۷۸) و نیز می‌گوید: «هر زبانی علاوه بر آن کـه نظـامی از صورت‌هاست، نظامی از مفاهیم هم هست، نظامی از نشانه‌های قراردادی که بـه جهـان نظـم مـی‌بخشد». (همان: ۷۹–۸۰)

وینگنشتاین در مقام «یک فیلسوف زبان» به «رازهای زبانی» باور دارد و معتقد است کـه جهـان بیرون از مقوله‌های زبانی وجود ندارد و هر چه هست در زبان شکل می‌گیرد و از رهگـذر بـازی‌های زبانی یکسره عوالمی تازه کشف می‌شود. به هر روی، به بـاور او، سـاختار زبـان، هـر لحظـه معانی تازه‌تری را خلق می‌کند. این معنی‌ها در زبان هر کس، نه‌تنها در گفتارهـای عـادّی؛ بلکـه در تفکّر و زیبایی‌شناسی، خود را آشکار می‌سازد؛ زیرا «زبان برای ما حکم چیزی به مراتـب بیشـتر از دستگاه انتقال اندیشه و پیام را دارد. جامه‌ای است نامرئی که روان ما را در خود فرامی‌گیـرد و بـر بیان نمادین روح ما، صورتی از پیش تعیین‌شده می‌پوشاند». (سـاپیر، ۱۳۷۷: ۳۰۷) زبـان، در مقـام واسطهٔ بیان، همواره نقش یک حامل را ایفا می‌کند و نمـی‌توانـد همچـون مـنعکس‌کننـدهٔ شـفاف واقعیّت‌ها عمل کند، خـواه ایـن واقعیـت بیرونـی باشـند و... و خـواه در درون ذهـن. امّـا پسـت مدرنیست‌ها برخلاف مدرن‌ها که زبان را ارجاعی می‌دانسـتند و مـی‌پنداشـتند کـه از طریـق زبـان می‌توان جهان را شناخت، «زبان را ارجاعی نمی‌دانند و آن را آئینهٔ حقیقت نمـی‌شـمارند. بـه نظـر آنان، زبان حقیقت مخصوص به خود را درست می‌کند؛ بـه ایـن معنـی کـه خـارج از مـتن دیگـر حقیقتی نیست. پس زبان هم مثل انسان و جهان، ثابـت و مشـخّص‌نیسـت.» (شمیسـا، ۱۳۹۵: ٥٦–۲٥٥)

در رمان پست‌مدرن، زبان در همان حال که ابزار بیان همـه چیـز اسـت، شـفاف نیسـت؛ پـس نمی‌تواند واقعیّت را آن چنان که هست، بیان کند؛ برای این که در رمان پست‌مدرن نشانه‌های زبانی پیش از آن که به واقعیت‌هایی ملموس و ادراک‌نشدنی ارجاع کنند، نشان‌دهنـدهٔ فقـدان ارتبـاط بـا مصداق‌های عینی‌شان هستند. به عبارتی، «زبان مبین غیاب است؛ نه حضور، یا به اسـتدلال دریـدا،

دال‌ها به جای ارجاع به مدلول‌های معین، صرفاً به دال‌های دیگر ارجاع می‌کنند.» (پاینده، ۱٤۰۰: ۲۱۷-۱۸)

در رمان بیوتن، زبان در آفرینش معناهای تازه نقش اساسی دارد. گذشته از این که این معناها ممکن است به چیزهای ساده، سطحی و حتّی مبتذل باز گردد، زبان در این آفرینش‌ها نقش خود را به درستی ایفا و به انتقال بسیاری از معناها کمک می‌کند. اما برای آن که این معناها انتقال یابد، «همدلی» لازم است و حتّی همدلی از هم‌زبانی خوش‌تر و ضروری‌تر است. به همین دلیل، امیرخانی با بهره‌گیری از بینامتنیت به داستان برج بابل در تورات اشاره می‌کند تا نشان دهد پیش از آن که خداوند زبان اقوامی را که می‌خواستند خود را برتر از خداوند بدانند و ارادهٔ خود را پیش ببرند، درهم ریزد؛ «تمام جهان را یک‌زبان و یک‌لغت بود.» (تورات، سفر پیدایش، باب یازدهم) این هم‌زبانی سبب اتحاد آن‌ها شد و خواستند برای خود شهری بنا کنند و برجی که سر بر آسمان بساید. خداوند نزول کرد تا شهر و برج بنی‌آدم را ببیند.» (تورات)

و خداوند گفت همانا قوم یکی است «جمیع، ایشان را یک‌زبان و این کار را شروع کرده‌اند و الان هیچ کاری را که قصد آن کنند، از ایشان قمع نخواهد شد. اکنون نازل شویم و زبان ایشان را در آن جا مشوش سازیم تا سخن یکدیگر را نفهمند. پس خداوند ایشان را از آن جا بر روی زمین پراکنده ساخت و از بنای شهر باز ماندند. از آن پس آن جا را بابل نامیدند. یک زبان داشتند و گفتند بیایید شهری برای خود بنا نهیم و برجی را که سرش به آسمان برسد تا نامی برای خویشتن پیدا کنیم، مبادا بر روی تمام زمین پراکنده شویم.» (امیرخانی، ۱۳۹۹: ۲۵)

امیرخانی در بیوتن، بازی‌های زبانی بسیاری دارد و از رهگذر این بازی‌ها معناهایی را می‌آفریند که بیانگر واقعیّت‌های اجتماعی و سیاسی دو دیدگاه متقابل سنتی و مدرن است. مثلاً او از فعل مرکب پاس‌داشتن در عبارت یا شعار«فارسی را پاس داریم» به صفت مرکب «پاسدار» می‌رسد. صفتی که در سرزمین، فقط یک صفت نیست؛ بلکه چیزی است که با زندگی این جهانی و آن جهانی مردم کار دارد و به همین دلیل می‌گوید: «از دست هر چی پاسدار است در رفته‌ایم، آمده‌ایم این جا». (همان: ۲٤) او با قافیه‌کردن ارض با مرز که در علم قافیه غلط است، یک واقعیّت اجتماعی ایران اسلامی را بیان می‌کند: «میان‌دار» اغذیه‌فروشی که خود و جهان و موقعیّت خویش

را درنمی‌یابد، می‌گوید: «ما مفسد فی‌الارضیم، ولی این ور مرزیم.» (همان: ۲۶) در یک بازی زبانی دیگر، از تکیه‌کلام سهراب یعنی «عُقلا» که در خطاب با جوان‌ترهای جبهه به کار می‌برد، می‌گوید شاید او اُلغا (=الاغ‌ها) باشد و بدین‌ترتیب از طریق یک «تهکّم» تفاوت آدم‌های مجرب و غیرمجرب را فاش می‌سازد. (همان: ۳۳)

آرمیتا یک جرعه آب خنک می‌خورد و به جای آن که در نگاه سنتی‌اش «سلام بر حسین و لعنت بر یزید» بگوید، در نیمهٔ مدرنش می‌گوید: «چه گوارا» و بدین‌ترتیب یک بازی زبانی شکل می‌گیرد تا به مسألهٔ انقلاب کوبا اشاره و شیوهٔ حکومت کمونیستی آن به باد انتقاد گرفته شود.

نام فصل پنج کتاب «زبان» است. نه‌تنها در این فصل؛ بلکه از جاهای دیگر متن بیوتن هم برمی‌آید که امیرخانی، باور دارد که همه چیز در زبان شکل می‌گیرد و می‌کوشد تا بهره‌گیری از بازی‌های زبانی، تمام روابط انسانی را تصویر کند. او با بهره‌گیری از یک جناس، در پیوند خود و خشی می‌گوید: «منظوری نداشتم»، ارمیا می‌گوید: «منظوری نداشتم فرق می‌کند با من زوری نداشتم» (همان: ۱۹۶)؛ اگرچه خشی این جناس را دستاویزی برای خندیدن تصور می‌کند و نمی‌تواند معنای «زورنداشتن» و نقش آن را در ساختن زندگی، دریابد.

نویسنده، رابطهٔ ارمیا و آرمیتا و شباهت‌ها و تفاوت‌هایشان را هم با استفاده از تکست و کانتکست، یعنی «متن» و «زمینه» که از اصطلاحات زبان‌شناسی و نقد ادبی است، توضیح می‌دهد. ارمیا برخلاف آرمیتا که هم تکست و هم کانتکست خود و ارمیا را متفاوت می‌داند، می‌گوید: «تصور من این بود که تکست ما یکی است و با کانتکست هم کنار می‌آئیم.» (همان: ۲۰۱) امیرخانی شعار «مرگ بر آمریکا» را هم از طریق همین متن و زمینه، بررسی می‌کند تا نشان دهد که آمریکا «مصداق» نیست، «مفهوم» است. (همان: ۲۰۶) پس «اگر آمریکا را در این کانتکست نگاه کنی، یعنی یک فرهنگ ببینی، نه یک اسم؛ آن وقت می‌بینی که در مرگ بر آمریکا گفتن، داری مرگ بر ادارات ایرانی هم می‌گویی.» (همان: ۲۰۶)

نویسنده، به دلیل آن که زبان را «به ویژه سیاسی‌ترین وسیله» (ساپیر، ۱۳۷۷: ۳۰۷) می‌داند، می‌گوید: «ارزش خبر، هیچ است» (امیرخانی، ۱۳۹۹: ۲۰۸) چرا که این اخبار، سیاسی و صورتی بی‌محتواست، این جور حرف‌های سیاسی فقط بازی‌شان مهمّ است؛ مهمّ نیست که چه کسی گفته

باشدشان...، همان که قدیمی‌ها گفته بودند، نه فقط سیاست که حتی زبان سیاست هم بی‌پدر و مادر است.» (همان) به هر روی، زبان به ویژه در جوامع عقب نگه داشته شده یا در حال توسعه، مجموعه‌ای از دال‌های بی‌مدلول است. ارمیا می‌گوید: «تمام چیزهایی که با خودش از ایران آورده است، مشتی لغت است. لغاتی که معنای شفافی ندارند و دستاویز قدرتمندان هستند: انحصارگرایی، تکثیرگرایی، جامعهٔ مدرن، استبداد، گفتمان، فاشیسم، لیبرالیسم، مهر، قهر، عدالت اجتماعی، آزادی فردی و...» (همان: ۲۰۹) خلاصه این که «ما همه گرفتار کلمات شده‌ایم. گرفتار زبان که از معنا خالی شده است.» (همان: ۲۰۹) «بدیهی است وقتی زبان از معنا خالی شود، دیگر فرق اخلاص و اختلاس فقط یک «ت» است.» (همان)

در نگاه ارمیا، میان زبان و حضور قلب و ذکر که از ابزارهای تمرکز است، رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد. اگر از این منظر به زبان بنگریم، خواهیم دید که همه چیز در جهان هستی زبان دارد و ذکر می‌گوید. «ارمیا زبان تانک که ال لا... و زبان خمپاره را که هووو می‌گوید، آشناست.» (همان: ۲۱۱)

از سوی دیگر، نویسنده میان صدق و کذب و زبان رابطه‌ای معنی‌دار برقرار می‌کند و نشان می‌دهد که هر چه قدر ارمیا «زبان و دلش یکی است»، خشی و عبدالغنی دوچندان از زبان برای فریب مردم استفاده می‌کنند و دروغ می‌گویند. (ن.ک: همان: ۲۲۹)

نشانه‌ها و زبان

فردینان دوسوسور می‌گفت «زبان نظامی از نشانه‌هاست، بنابراین در بررسی زبان‌شناختی هر متنی کار با شناخت نشانه‌ها آغاز می‌گردد. نشانه‌ها را علم نشانه‌شناس می‌شناساند و این علم به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای، نظیر زبان‌ها، رمزگان‌ها، نظام‌های علامتی و غیره می‌پردازد.» (گیرو، ۱۳۹۹: ۱۳) در این علم است که عوامل دیگری هم که «در تولید و تفسیر یا در فرآیند دلالت شرکت دارند» (مکاریک، ۱۳۹۸: ۳٦٦)، مطالعه و شناخته می‌شوند.

دلالت فرآیندی است که در آن رابطهٔ قراردادی دال بر مدلول وقتی زبان در نقش ارتباطی‌اش به کار می‌رود، بررسی می‌شود. در منطق، معنای دال قطعی دانسته شده است؛ امّا همواره این تردید

که آیا به راستی می‌تواند مدلولی معین را نشان دهد، وجود داشته است؛ زیرا دال مثل مفهوم است که می‌تواند مصداق‌های متعدّدی داشته باشد. بنابراین در بررسی نشانه‌های هر متن، هم با همین ابهام و ناروشنی مواجه می‌شویم؛ امّا در هر حال نشانه که برای بازنمایی چیزی جز خودش به کار می‌رود، تنها گذرگاهی است که ما را به ذهن گوینده‌اش راهنمایی می‌کند و سبب می‌شود که از دانش و منش و افق آگاهی و طرز تلقی او از جهان هستی، آگاهی بیابیم. در هر متن، نشانه‌ها بسیارند؛ امّا اگر قرار باشد آن‌ها را به گونه‌ای نظام‌مند مطالعه کنیم و یا به تعبیر دیگر اگر هر یک از آن‌ها را عنصری از دستگاه فکری گوینده به شمار آوریم، تنها مواردی اهمّیّت پیدا می‌کنند که بتوانند آن دستگاه را بازسازی کنند. «از این منظر زبان نه تنها به بازتاب‌دهندهٔ منفعل دنیای بیرون تقلیل نمی‌یابد، بلکه به نظامی بدل می‌شود که خودبسنده، نقش آفرین و منفعل است.» (شکریان و همکاران، ۱۳۹۵: ۷۰)

امیرخانی هم مثل هر نویسندهٔ دیگر، در رمان بیوتن، هر چیز را از طریق نشانه به مخاطب معرّفی می‌کند؛ امّا فقط برخی از آن‌ها می‌توانند خط سیر اصلی روایت و طرز فکر او را در این داستان نشان دهند. از آن جا که استعارهٔ مرکزی این داستان، البتّه به طور کلّی تقابل فرهنگ پیشامدرن ایران با فرهنگ مدرن و حتّی گاه پست‌مدرن است، همه چیز در طیف این تقابل اصلی معنی‌دار می‌شود.

برای نمونه دست‌دادن زن با مرد غریبه (امیرخانی، ۱۳۹۹: ۱۸) که نمونه‌اش البتّه با خطای ارمیا در دست درازکردن زن پلیس به سوی او دیده می‌شود، این که فقط پول ارزش دارد (همان: ۲۰) ارمیا همیشه یک قرآن جیبی به همراه دارد (همان: ۲۰) معنی‌داربودن ندای درون برای انسان مسلمان ایرانی، مثل صدای سهراب که همواره در فضای ذهن ارمیا شنیده می‌شود و عامل بازداشتن او از خطا و گناه است (همان: ۳۱) باور به شهادت و شهید و این که «بچّهٔ کربلای پنج» (همان: ۳۷) کار مخلصان است، امّا البتّه در برابر این دسته از رزمندگان معتقد به عمل، به کسانی هم اشاره می‌کند که زیر لب می‌خوانده‌اند: «وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنّ اللّهَ رَمَى» (همان)

ارمیا در دلتنگی‌هایش، از میان این همه‌چیز که در اطراف او بوده، به یاد سقاخانهٔ امامزده یحیی می‌افتد؛ مهمّ‌تر این که برای بازنمود بی‌اعتقادی مردم به «ارمنی‌ها»یی اشاره می‌کند که از حسن‌آباد

برای روشن‌کردن شمع به سقاخانه می‌آمده‌اند. (همان: ۳۸)

اشاره‌های متعدّد به «چشم سنتی» و «چشم مدرن» و یا نیمهٔ سنّتی ذهن و نیمهٔ مدرن آن و نیمهٔ خوشحال مغز و نیمهٔ ناراحت آن، (همان: ٥٤) نشانه‌هایی است برای کمک به تقابل اصلی داستان.

اشارهٔ طنزآمیز او به عقد شرعی چهارزن برای هر مرد، با این طرز تلقّی سنّتی ارتباط دارد. «همهٔ عالم زیر سقف دو نفره زندگی می‌کنند. مال ما پنج نفره بود، یکی من و چهار تا هم خانم‌ها، یکی بعد یکی، چهارتا که حلال است دیگر؟» (همان: ٤٥) غیرت ایرانی ارمیا که در برخوردهایش با خشی نموده می‌شود و این البتّه می‌تواند ریشه در حسادت او هم داشته باشد، در پاییدن ویلای شمارهٔ ۱۹ که از آن خشی است به دلیل آن که ارمیا او را رقیب خود می‌پندارد و بیان این که انگار سهراب است که می‌گوید: «إِنّ بَعْضَ الظّنِّ إِثْمٌ.» (همان: ٦١)

تفاوت رفاقت‌های صادقانهٔ ایرانی با رفاقت‌های منفعت‌طلبانهٔ غربی (همان: ٦٣) اندیشهٔ نجات سوزان، دختر معصوم ایرانی که برای امرار معاش در کاباره‌ها می‌رقصد، یادکردن از بهشت زهرا و قطعهٔ شهدا، و به یادآوردن مادر شهیدان در سر قبر پسرانشان (همان: ٦٥)، هم از نگاه سنّتی ارمیا سرچشمه می‌گیرد. بیان این که مناره نماد مسلمانی است (همان: ٦٩) این که مناره باید روح داشته باشد و اِلا علم کفر است (همان: ۷۰) تأکید بر ذبح اسلامی و حرام‌بودن شکل ذبح غیرشرعی (همان: ۱۱۱) تأکید بر پرهیز از می‌خواری و رفتن به مکان‌هایی که در آن‌ها قمار و می‌خواری رواج دارد؛ حتی اشاره به «ختنه» به عنوان شرط ازدواج سوزان و جانی (همان: ۱۲۵) و نشانه‌های بسیار دیگر، همه دلالت دارد بر طرز تلقّی سنّتی ارمیا از عالم در برابر این گونه نشانه‌ها که تعدادشان کم هم نیست و همگی برای ارمیا و در واقع برای نویسنده، ارزش به شمار می‌آید. نشانه‌های بسیاری هم برای تقابل با این‌ها شکل گرفته‌اند. این نشانه‌ها به عناصری در فرهنگ غرب اشاره می‌کنند.

تقابل ایرانی‌های آمریکایی‌شده با ارمیا می‌تواند نشان و نمادی از تقابل اصلی ایران و آمریکا به شمار آید. مثلاً جایی که «رمزی» مخفّف) رمضان با اعتراض سوزان مواجه می‌شود که «روراست جلو مردم» می‌گوید: «این آقا ارمیا مردم نیست امّت است، راستی چه قدر حقوق می‌گرفتی از آخوندها.» (همان: ٥٩) مشاهدهٔ نامردی‌ها در آمریکا، ارمیا را به یاد سهراب، کودک درونش،

می‌اندازد که «رفیق زمان جنگ، زن و زمان جنگ، رئیس زمان جنگ و...» (همان: ۷۳) تقابل ایران و عربستان و در اصل تقابل اسلام ایرانی و اسلام عربی هم در تقابل ارمیا با حاج عبدالغنی که نوکر «سعودی‌های خرپول» است (همان: ۱۱٦) به سیر اندیشهٔ نویسنده کمک می‌کند. ارمیا در تمام طول داستان به خود نهیب می‌زند که این جا در آمریکا چه می‌کند و این که هرگز نمی‌خواهد با این نمادهای سرمایه‌داری و عاملان به کارگیری زور و تزویر، کنار بیاید.

با توجه به آنچه گفته شده، کتاب بیوتن، کتاب نقد است. نقد هر آن چه به زندگی دنیای مدرن و پسامدرن مربوط است. نویسنده از آن چه در داخل ایران می‌گذرد، غافل نیست. بنابراین فقط به شکل زندگی در سرزمین سرمایه‌داری اعتراض نمی‌کند، بلکه به هر آن چه این جا، در سرزمین ما، مجال زندگی معنی را بر «ارمیا»ها تنگ می‌کند و آن‌ها را به دیار غربت می‌راند، معترض است.

تداعی و بینامتنیّت

باختین می‌گفت: نویسندهٔ «آدم کتاب مقدس نیست» که تنها با موضوعات بکر هنوز نام نایافته سروکار داشته باشد، و برای نخستین بار نامی به آن‌ها بدهد... در واقع «هر گفته‌ای علاوه بر مضمون خاص خویش، همواره در شکلی از اشکال به گفته‌های دیگرانی که مقدّم بر آن گفته بوده‌اند، پاسخ می‌دهد.» (آلن، ۱۳۹۷: ۳۳) بنابراین هر متنی از جمله متن بیوتن بر پایهٔ نظام‌ها و رمزگان‌ها و سنّت‌هایی که پیش از آن وجود داشته‌اند، شکل گرفته است، امّا در بررسی عناصر بینامتنی ضرورتاً باید از «تداعی» سخن گفت، زیرا هر آنچه امروز روابط بینامتنی نامیده می‌شود محصول فراخوانی ذهن نویسنده است. فراخوانی و تداعی چیزهایی که بیشتر در ذهن و ضمیر خویش، ذخیره کرده و اینک به صورت آگاهانه یا ناخودآگاه در اثر مجاورت با نشانه‌هایی که به کار می‌برد، تداعی می‌گردد.

تداعی یک فرآیند ذهنی است که در آن نویسنده پایهٔ یکی از اصل‌های چهارگانهٔ تداعی یعنی مشابهت، مجاورت، تضاد و روابط علّت و معلولی، به یاد چیزی می‌افتد که قبلاً با آن برخورد کرده است. بنابراین اوّلین نکتهٔ مهمّ در بررسی روابط بینامتنی راه‌بردن به نهفته‌ترین اندیشه‌ها و عواطفی است که شاید نویسنده در لحظهٔ نوشتن متن خویش از آن آگاه نباشد.

به هر حال، در فرایند تداعی اصل مجاورت نقشی عمده دارد و می‌توان گفت که «تداعی بیشتر مبتنی بر مجاورت است، یعنی توانایی یک تصویر برای فراخواندن تصویری دیگر که قبلاً با آن پیوند داشته است.» (توکلّی، ۱۳۸۹: ۲۲۹) از آن جا که هیچ متنی خود بسنده نیست و «متون وام‌دار یکدیگرند و معانی‌شان می‌بایست با توجه به رابطهٔ بینامتنی آن‌ها تبیین گردد» (پاینده، ۱٤۰۰: ۳۲۹)، نگاهی به رابطهٔ بیوتن با آثار پیش از آن می‌اندازیم. در بیوتن، تداعی و بینامتنیت به قدری زیاد است که گاه خواننده تصوّر می‌کند امیرخانی قصد دارد دانسته‌های خود را به رخ بکشد و خود را در جایگاهی برتر از او قرار دهد. بررسی این موارد بسیار، در این مقاله نه ممکن است و نه لازم؛ امّا برای نشان‌دادن ساختار متن و معناهایی که از طریق تداعی‌های بینامتنی ساخته می‌شود، اشارتی کوتاه به برخی از آن‌ها ضرورت دارد.

در بیوتن، بیش از هر چیز مکالمهٔ امیرخانی با قرآن به چشم می‌آید؛ زیرا بسیاری از نشانه‌هایی که آن‌ها را به منظورهای خاصی به کار می‌برد، او را به یاد آیاتی از قرآن کریم می‌اندازد؛ امّا در این میان نمی‌توان نقش جیسن یا جاسم همسایه شکم‌گندهٔ آرمیتا که عرب است و نیز نقش حاج عبدالغنی را که در آمریکا با پول‌هایی که از طریق تحقیقات مذهبی به دست می‌آورد، زندگی می‌کند، نادیده گرفت. نویسنده از بحث دربارهٔ آسمان‌خراش‌ها که در حقیقت «برج»اند به برج در قرآن می‌رسد و می‌گوید که «هر کجا باشید مرگ شما را درک خواهد کرد، حتّی اگر در برج‌های مشیده باشید.» (امیرخانی، ۱۳۹۹: ۲۵) در جای دیگر در بحث از سوئیت‌ها یا آپارتمان‌های کوچکی که آرمیتا در آن زندگی می‌کند و قرار است ارمیا هم در آن ساکن شود، سکونت قرآنی را تداعی می‌کند که می‌گوید «وَاللّهُ جَعَلَ لَكُمْ مِنْ بُيُوتِكُمْ سَكَنًا.» (همان: ۵۵) سفر با لموزین در آمریکا او را به یاد « سیروا فِی الأرضِ...» می‌اندازد. (همان: ۱۰٤) از طریق ارمیا، شخصیّت اصلی داستان و وجه نامگذاری این چهرهٔ داستانی، درمی‌یابیم که امیرخانی با کتاب مقدّس هم آشنایی داشته است و آن چنان که خود می‌گوید ارمیا را از تورات و کتاب ارمیای نبی گرفته است (همان: ۲۵) اما جیسن اصرار دارد که ارمیا کلمه‌ای قرآنی و فعل است، نه اسم و از آیه «و ما رمیت اِذ رمیت» گرفته شده است (همان: ۱٦) آیا این سخن به هم ریشگی کتاب‌های مقدس اشاره ندارد؟

ازدواج ارمیا و آرمیتا، نویسنده را به تصویری کمابیش مشابه یعنی داستان شیخ صنعان منتقل

می‌کند. گویی ارمیای مسلمان دوآتشه به آمریکا آمده تا با دختری ترسا ازدواج کند. (همان: ۷۵) اما وجود خشی در کنار آرمیتا که به پندار ارمیا یک مثلث عشقی- دو مرد و یک زن- را می‌سازد، او را به مثلث عشقی خسرو و شیرین و فرهاد، منتقل می‌کند؛ زیرا نگران از دست‌دادن آرمیتا است، چون ممکن است «خسرو یا خشی یا هر مایه‌دار دیگری یک هو بزند تو گوش شیرین و ببردش!» (همان: ۱) خشی از مشاهدهٔ آسمان‌خراش‌ها به یاد سمبل‌های جنسی فروید می‌افتد. به گفتهٔ فروید، در تمام تظاهرات ناخودآگاه روان، اشیای دراز مانند تیر و درخت و چتر و کارد و شمشیر و برج و برآمدگی صخره و کوه و مار و...، سمبل عضو بارز نرینه می‌باشند. (ر.ک. آریان‌پور، ۱۳۵۷: ۲۱۱-۲۱۰)

ارمیا با دیدن «چراغ سبز نوک امپایر استیت» (همان: ۱۱٦) که با پول عرب‌ها در آن بالا نصب و روشن شده، به یاد میدان خراسان و چراغانی‌های مردمی می‌افتد که بدجوری می‌زد تو پوز چراغانی‌های دولتی... (همان: ۱۱۷)

فراروایت و فرامتن و زبان

فراروایت‌ها نظام‌هایی عقیدتی و فلسفی‌اند که پیش از این به نظر می‌رسید قادر به توضیح و طبقه‌بندی تجربه و آگاهی بشرند و ارزیابی حقیقت از طریق آن‌ها ممکن می‌شود. (ر.ک. هوروش، ۱۳۸۹: ۱۵۷) به نظر می‌رسد روایت بزرگ و مقدس و بسیارگستردهٔ اسلام به ویژه اسلام شیعی که با تاریخ ایران در هم آمیخته، در بیوتن، فراروایت باشد. فراروایتی که در همه جای این رمان آشکارا مشاهده می‌شود و نویسنده بی‌آن که قصد کنارگذاشتن آن و طرح خرده‌روایت‌ها را داشته باشد، عملاً از روایت‌های خردی که در مجموع این کلان‌روایت را می‌سازند از کلّیّت آن فاصله می‌گیرد تا داستان او به تاریخ اسلام و ایران تبدیل نگردد؛ امّا در این داستان با پاره‌روایت‌های بسیاری که از آن کلان روایت بیرون آمده است، مواجه هستیم.

می‌توان گفت بسیاری از بحث‌های این داستان، نظیر روایت دفاع از اسلام و اخلاق اسلامی در برابر آنچه اخلاق غربی است، روایت حلال و حرام در خوردن و آشامیدن و ازدواج، روایت تقابل باورها و تلاش‌های اسلامی در برابر تلاش‌های غیر اسلامی و نظایر این پاره‌روایت‌هایی برگرفته از

آن روایت کلان است.

امّا در باب فرامتن لیوتار «نشان داد که عنصر فعال و اصلی متن و روایت، زبان است؛ امّا عنصر فعال و اصلی فرامتن «بازی سخن‌هاست»، در نگاه نخست بازی سخن‌ها، گونه‌ای سویهٔ عملی و کاربردی زبان با پراکماتیسم اثباتی را همراه دارد.» (احمدی، ۱۳۹۷: ٤٨٣) اهمیت بازی‌های زبانی در این است که در آن‌ها قوانین جاویدان زبانی، اعتبار خود را از دست می‌دهند. از این گذشته، بخشی از اندیشه‌های نویسنده از طریق همین شگرد فراداستان به خواننده منتقل می‌شود. در این میان، بیش از هر چیز گریزهای نویسنده از متن و در حاشیه قرارگرفتن، از بیرون داستان حرف‌زدن و نیز بهره‌گیری از گفت‌وگوی درونی اشخاص و دو شیوهٔ متداول دیگر: «۱. ورود نویسنده به دنیای تخیّلی زبان، ۲. نافرمانی شخصیت‌ها از مؤلف» (پاینده، ١٤٠٠: ۳۹۱) اساساً «فراداستان عبارت است از داستان، دربارهٔ داستان، رمان و داستان‌هایی که توجه ما را به داستانی بودن شیوهٔ انشای داستان، جلب می‌کند.» (لاج، ۱۳۹۷: ٣٤٥)

به هر روی، در داستان بیوتن از شگرد فراداستان بسیار استفاده شده است. امیرخانی، از یک سو برای نمایش یکی از شگردهای رمان پست‌مدرن به سراغ این شگرد می‌رود، و از سوی دیگر از این ابزار برای بیان اندیشه‌هایی استفاده می‌کند که شاید اگر آن‌ها را در خلال متن بیاورد، این قدر برجسته و چشمگیر نباشد. در این جا، نگاهی گذرا به چند نمونه از این شگرد پسامدرنیستی می‌افکنیم.

می‌دانیم که «ارمیا» یعنی شخصیّت اصلی رمان بیوتن، نام اوّلین رمان امیرخانی بوده است. او در یک فرامتن می‌گوید: «نویسنده می‌نویسد که: این همه آدم که داشتند نزول می‌گرفتند یا نزول می‌دادند یا داشتند رشوه می‌گرفتند یا می‌دادند، یا می‌گرفتند و یا می‌دادند، گشتم و گشتم به دنبال یک آدم معمولی و هیچ‌کسی را نیافتم. عاقبت مجبور شدم از کتاب اول‌ام این ارمیا را بردارم بیاورم.» (امیرخانی، ۱۳۹۹: ٤٥)

این فرامتن سبب می‌شود که ما به برخی از پدیده‌های تباه‌کنندهٔ جامعه مثل نزول و رشوه و رواج آن در کشور و این که دیگر حتی یک آدم معمولی که این کارها را نکند یافت نمی‌شود و در نتیجه به فساد همه‌گیر و تباهی در خود و در ایران بیشتر نیندیشم. او در جای دیگر به نقد قصّه‌

هایی می‌پردازد که چیزی جز پرت‌وپلا نیستند و خواننده را بـه فکـر وا نمـی‌دارنـد و بـه حرکـت درنمی‌آورند، می‌پردازد و می‌گوید: نویسنده می‌نویسد: قصّه یعنی هـر چیـزی بـه جـز ایـن پـرت وپلاهایی که نوشته‌ام. قصّه یعنی این... (همان: ١٦) در جای دیگـر دیـدیم کـه عنـوان فصـل دوم، «پنج» است، امّا چرا؟ نویسنده می‌گوید: «چون آمریکا کشوری است که در آن هر کس بـه دیگـری می‌رسد، به جای سلام می‌گوید: گیومی ۱فایو». (همان:۲۹)

در یک فرامتن دیگر با اشاره به یک مسألهٔ اخلاقی که خود از فرامتن بودن و از شـعاری شـدن آن خبر می‌دهد، می‌گوید هر کس بخواهد به من دست بدهد، دستم را پس می‌کشـم، نـه از تـرس انگشت نگاری و تحقیر، «بل، می‌ترسم رنگ سـیاه دسـتم دسـتش را کثیـف کنـد... ایـن را تمـدّن شرقی‌ام به من آموخته است... خیلی شعاری شد، خیلی شعاری شد... .» (همان: ۳۱)

امیرخانی، با نگاهی به مسألهٔ ازدواج‌های سطحی‌نگر که غالباً به جدایی منجر می‌شود، در پیونـد با ازدواج خود با آرمیتا می‌پرسد: «چه طور می‌شود از این چند جمله به این نتیجه رسید که آدمیزاد شریک زندگی‌اش را پیدا کرده است؟ این را فقط من و توی خواننده مـی‌فهمـیم کـه والله کـم آدم حسابی نیستیم» (همان: ٧٤) پس از این به شکل و محتوای ازدواج‌ها توجّه می‌کند و با اسـتفاده از تقابل اصلی‌تر صورت و معنا در همه چیز زندگی، می‌گوید؛ امّا نویسنده می‌گویـد «معمـاری همـهٔ ازدواج‌ها همین‌گونه است، هر زنی رازی است، ازدواج کشف راز نیست، معماری این راز اسـت.» (همان: ۷۵)

ارمیا که خواننده می‌پندارد یک شخصیّت خیالی اسـت، بـرای نقـد زنـدگی دوگانـه خـویش و بازنمود تقابل جنبه سنتی ذهنش، در مقابل جنبـهٔ مـدرن آن، یـک مرتبـه خـود را بـه عنـوان یـک شخصیت حقیقی معرفی می‌کند و می‌گوید: «و من، ارمیا معمر، جمعی گُردان بیست‌وچهار لشـکر ده سیّدالشّهداء هنوز در کانـدوی شمارهٔ دوازده کاندومینیوم بیست، ایستاده‌ام و ویـلای شـمارهٔ نـوزده را می‌پایم.» (همان: ۱۰۵)

یکی از نمونه‌های فراداستانی در رمان بیوتن، استفاده از انشای گزارشی به جای انشای داستانی است. امیرخانی در فصل چهار: پیشه، را با گزارش از آن چه در فصل‌های پـیش گفتـه شـده آغـاز می‌کند. «چنان که در فصل پیش ذکر شد، تا به این جای کار، جناب ارمیا معمر بـا مشـکل مسـکن

(سکونت در گاندوی اشتراکی) و اشتغال خود را، (کار به عنوان رانندهٔ لیموزین) حل نموده است و به نظر می‌رسد بعد از این در راه ازدواج با سرکارخانم آرمیتا پناهی، مشکل جدی نداشته باشد.» (همان: ۱۰۷) امّا بارزترین نمونهٔ فرامتن در این داستان را می‌توان در جایی دید که نویسنده با تجاهل به این که باید در مقام نویسنده سخن بگوید، می‌نویسد که تا این جای داستان مقدّمات و تمهیداتی برای شناختن شخصیت‌ها و ورود به دنیای داستان است؛ در داستان‌نویسی مدرن، احترام به نظر مخاطب یکی از شیوه‌های دموکراسی فرهنگی است. بنابراین با احترام به نظر شما مخاطب ارجمند، تقاضا دارد یکی از گزینه‌های زیر را برای ادامهٔ داستان انتخاب فرمایند. (ر.ک. همان: ۱۰۸)

او سپس پنج گزینه را در باب ادامه و پایان بندی داستان و این که آیا ارمیا و آرمیتا ازدواج می‌کنند تا زندگی را بسازد، ازدواج را به تأخیر می‌اندازد. خشی برای ازدواج با آرمیتا پیش‌دستی می‌کند. ارمیا بدون توجّه به آرمیتا به ایران برمی‌گردد. ارمیا در ماجرایی مشکوک به چنگ عوامل اطّلاعاتی آمریکا می‌افتد و...، پیشنهاد می‌کند، بدیهی است که هر یک از این‌ها می‌تواند داستان را در مسیری متفاوت با دیگری بیندازد و پایان‌بندی متفاوتی داشته باشد.

امیرخانی، گاه فراداستان را از زبان شخصیّت‌های داستان روایت می‌کند و برای نمونه در نقد مشاغل و اهمّیّت اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی آن‌ها از زبان خشی که علی‌الظّاهر یک محقّق دینی است، می‌گوید: «بار دیگر این فصل حرفه را بخوانید، این فصل اشتغال را بخوانید، خب واضح است که آدم‌هایی که تمام فصل حرفه‌شان یا توی کافه است یا توی قبرستان، به درد زندگی توی دنیای مدرن نمی‌خورند. این‌ها کار نیست، دو سنت هم ارزش ندارد...» (همان: ۱۵۲)

می‌توان گفت که امیرخانی با استفاده از این فرامتن، ضمن نقد کیفی مشاغل و سنجش آن‌ها با یکدیگر به نوعی شخصیّت‌پردازی هم کرده است. او می‌خواهد شخصیّت خشی را در برابر ارمیا، سوزان، جاسم و میدان‌دار بگذارد تا نشان دهد که خشی، به دلیل داشتن شغل دانشگاهی، خود را از ارمیا برتر و شایسته‌تر برای ازدواج با آرمیتا می‌داند. البته وقتی هم حرف‌زدن فایده‌ای ندارد، می‌گوید: «نویسنده بعد از این هیچ نمی‌گوید و خفقان می‌گیرد... .» (همان: ۸۵)

امیرخانی در یک فرامتن دیگر مسأله ممیزی کتاب‌ها را در وزارت ارشاد به باد تمسخر می‌گیرد

و می‌گوید: «قبل از آن که ارمیا تعجّب کند از کلمهٔ رکیک، یا شما که مخاطب باشی، ممیز ارشاد، که با فشار دکمهٔ جست‌وجوگر یا همان کنترل اف، به لغت سکسی رسیده است، فریاد می‌کشد: دت سِ ایناف! و جلو انتشار را می‌گیرد!» (همان: ۳۰۲)

می‌توان برآن بود که این فرامتن برای کمک به خواننده طراحی شده است تا او بتواند میان فصل‌های به ظاهر نامرتبط، ارتباطی برقرار نماید و تصویری از یک زندگی در یک دورهٔ زمانی هفت مرحله‌ای، «به قرینه روز هفتم به جای فصل هفتم» (همان: ٤۰۷) یک هفته از زندگی که بی‌شباهت به سلوک عارفانهٔ عطّار در هفت وادی سلوک یا هفت شهر عشق نیست، برای خود ترسیم کند. امیرخانی در اواسط این فصل با بهره‌گیری از همین شگرد به گذر زمان و نزدیک‌شدن مرگ انسان پیش از بهره‌مندی از نوبتی که در اختیار داشته، می‌گوید: «نویسنده می‌نویسد: و آی مخاطب، هر که هستی، به یاد کودکی‌ات بیفت؛ آن هنگامی که به نصیحت بزرگ‌ترها، دندان شیری‌ات را برمی‌داشتی و توی باغچه یا توی گلدان دفن می‌کردی... هر قطعه از بدن من و تو و ارمیا امروز چنین قصّه‌ای دارد و هر قطعه از روح‌مان نیز تا به کدام خاک بسپاریمش!» (همان: ٤۲۲)

نتیجه‌گیری

در رمان بیوتن، زبان در آفرینش معناهای تازه نقش اساسی دارد. گذشته از اینکه این معناها ممکن است به چیزهای ساده، سطحی و حتی مبتذل باز گردد، زبان در این آفرینش‌ها نقش خود را به درستی ایفا و به انتقال بسیاری از معناها کمک می‌کند. همچنین امیرخانی در این رمان، بازی‌های زبانی بسیاری دارد و از رهگذر این بازی‌ها معناهایی را می‌آفریند که بیانگر واقعیّت‌های اجتماعی و سیاسی دو دیدگاه متقابل سنتی و مدرن است. نکات دیگری که از خوانش رمان بیوتن نصیب خواننده می‌شود، این‌هاست:

- رمان می‌تواند با حفظ تمام اندیشه‌هایی که نویسنده قصد القایش را دارد، بسی کوتاه‌تر از این باشد.
- ژرف ساخت این رمان بازنمایی تقابل تلاش سنت برای تداوم حیاتش در برابر مدرنیته است.
- انتخاب ارمیای از جبهه برگشته، برای بیان مدعاهای فرهنگ دینی و سنّتی و عملکرد آن و تأثیری که این دورویی بر زندگی مردم می‌نهد، انتخاب درستی بوده است.
- بهره‌گیری از آیات قرآنی برای نشان‌دادن فاصلهٔ حرف و عمل آدم‌ها، سیف قاطع نویسنده است.
- رویارویی ایران با آمریکا و در کنار این رویارویی، برخورد ایران و عربستان با سطحی-نگری که از ویژگی‌های رمان پست‌مدرن است صورت پذیرفته است.
- اشاره به مهاجرت برای فرار از سنت‌ها و سنت‌گرایانی که محصول کارشان چیزی جز عقب‌ماندگی نیست، هشداردهنده است.
- تهی‌بودن دست انسان‌های صادق و انباشتگی ثروت در دست کسانی که دنیا را چونان چرک کف دست می‌دانسته‌اند، نه‌تنها دردآور؛ بلکه خطرناک و ویرانگر است.

فهرست منابع و مآخذ

الف) کتابنامه

۱ -آریان‌پور، امیرحسین، (۱۳۷۵)، ***فرویدیسم***، چاپ دوم، تهران: جیبی.

۲ - آلن، گراهام، (۱۳۸۰)، ***بینامتنیّت***، ترجمهٔ پیام یزدان‌جو، چاپ اوّل، تهران: مرکز.

۳ - احمدی، بابک، (۱۳۷۰)، ***ساختار و تأویل متن***، چاپ اوّل، تهران: مرکز.

٤ - اکو، اومبرتو، (۱۳۷۹)، ***پسامدرنیسم، طنز، اثر لذّت‌بخش، در کتاب «ادبیّات پسامدرن»***، گزینش و ترجمه پیام یزدان‌جو، چاپ اوّل، تهران: مرکز.

۵ - امیرخانی، رضا، (۱۳۹۹)، ***بیوتن***، چاپ شانزدهم، تهران: علم.

٦ - پاینده، حسین، (۱۳۹۲)، ***گشودن رمان***، چاپ اوّل، تهران: نیلوفر.

۷ - ***تورات، عهد عتیق***، (۱۹۸۷م)، ترجمه انجمن کتاب مقدّس، چاپ دوم، تهران: افست.

۸ - توکلّی، حمیدرضا، (۱۳۸۹)، ***بوطیقای روایت در مثنوی***، چاپ اوّل، تهران: مروارید.

۹ - ساپیر، ادوارد، (۱۳۷٦)، ***زبان، درآمدی بر مطالعه سخن‌گفتن***، ترجمهٔ محمّدعلی حق‌شناس، چاپ اوّل، تهران: سروش.

۱۰ -شمیسا، سیروس، (۱۳۹۱)، ***مکتب‌های ادبی***، چاپ دوم، تهران: قطره.

۱۱ -صفوی، کوروش، (۱۳۷٦)، ***پست‌مدرنیسم در دانش‌نامه ادب فارسی***، به سرپرستی حسن انوشه، چاپ اوّل، تهران: ارشاد اسلامی.

۱۲ -ضیمران، محمّد، (۱۳۸۱)، ***اندیشه‌های فلسفی در پایان هزاره دوم***، گفت‌وگو، چاپ اوّل، تهران: هرمس.

۱۳ -قنادان، رضا، (۱۳۹۵)، ***جای خالی معنا، مدرنیسم و پسامدرنیسم***، چاپ اوّل، تهران: مهرویستا.

۱٤ -کالر، جاناتان، (۱۳۸۲)، ***نظریّه ادبی***، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ اوّل، تهران: مرکز.

۱۵ -گیرو، پیر، (۱۳۸۰)، ***نشانه‌شناسی***، ترجمهٔ محمّد نبوی، چاپ اوّل، تهران: آگه.

۱٦ -لاج، دیوید، (۱۳۹۲)، ***هنر داستان‌نویسی***، ترجمهٔ رضا رضایی، چاپ سوم، تهران: نی.

۱۷ -مکاریک، ایرناریما، (۱۳۸٤)، ***دانشنامه نظریّه‌های ادبی معاصر***، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، چاپ اوّل، تهران: آگه.

ب) مقالات

۱۸ -شکریان، محمّدجواد و همکاران، (۱۳۹۵)، «***استفاده از مؤلّفه‌های فراداستانی در داستان کوتاه «مرثیه‌ای برای ژاله و قاتلش» نوشته ابوتراب خسروی***»، پژوهشی در ادبیّات معاصر جهان، دورهٔ ۲۱، شمارهٔ ۱، پیاپی ۱، صص: ۵۹-۷٤.

۱۹ -عبّاسی صاحبی، ربابه و همکاران، (۱٤۰۰)، «***بررسی تقابل مفهومی در مثنوی مولوی (با تکیه بر حواس ظاهری و باطنی) بر اساس نظریّهٔ انسان‌شناسی کلود لوی استروس***»، دوره ۱۸، شماره ٥٤، پیاپی، صص: ۱-۲۲.

۲۰ -هوروش، مونا، (۱۳۸۹)، «***سیّاره‌ای خارج از مدار: نگاهی به پسامدرنیسم در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها***»، پژوهش‌های ادبیّات معاصر جهان، دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۵۸، صص: ۱٤۹-۱٦۷.