زیبایی‌شناسی فراداستان در رمان‌های پست‌مدرن رضا امیرخانی

آذردخت خطیبی[۱]
دکتر رحیم طاهر[۲*]
دکتر رضا فهیمی[۳]

چکیده

فرا داستان به عنوان یکی از رایج‌ترین انواع داستان‌های پست‌مدرنیسم، روشی است که در آن راوی در خلال داستان، فرآیند داستانی بودنِ داستان و داستان‌نویسی را ذکر می‌کند. رضا امیرخانی، رمان‌نویس برجستهٔ معاصر ایرانی در برخی از رمان‌هایش رویکردی پست‌مدرنیستی دارد و می‌کوشد با روش‌های مختلف، نوشته‌هایش را به سوی فرا داستان هدایت کند. نویسندگان این پژوهش با تکیه بر روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی زیبایی‌شناسی فرا داستان در رمان‌های امیرخانی پرداخته‌اند و ضمن تعاریفی از فرا داستان بر مبنای دیدگاه صاحب‌نظران، شگردهایی را که امیرخانی برای زیبایی فرا داستان به کار گرفته، بررسی کرده‌اند. این پژوهش می‌نمایاند که امیرخانی با استفاده شگردهای زبانی مانند اسامی نشان‌دار، تکرار، جدانوشتن واژه‌ها، زبان عامیانه و محاوره‌ای، چند زبانی و بازی‌های زبانی و کلامی و شگردهای ادبی مانند استعاره، تشبیه، کنایه، اقتباس و تقابل در رمان‌هایش سبب زیبایی فرا داستان شده و به نحو احسن از عهده خلق این فرآیند ادبی برآمده است.

واژگان کلیدی: زیبایی‌شناسی، فراداستان، شگردهای زبانی، شگردهای ادبی، رضا امیرخانی.

---

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد ساوه، دانشگاه آزاد اسلامی، ساوه، ایران.
Email: Khatibi@stu.iau-saveh.ac.ir
۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد ساوه، دانشگاه آزاد اسلامی، ساوه، ایران. (نویسنده مسؤول)
Email: Drtaher2022@iau-saveh.ac.ir
۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد ساوه، دانشگاه آزاد اسلامی، ساوه، ایران.
Email: fahimi@iau-saveh.ac.Ir

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۱۱/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۱۴

مقدمه

یکی از رویکردهای نظری و عملی در حوزهٔ ادبیات که از غرب وارد ادبیات داستانی ایران شده است و تحوّل‌های مهمی در ادبیات، هنر و... به وجود آورده است، شکل‌گیری و پیدایش پست مدرنیسم است که با خود اندیشه‌ها و تحوّلات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، فلسفی، فرهنگی و... به همراه داشته است و در بردارندهٔ مفاهیمی چون: عدم قطعیت، مرگ فراروایت، مرگ مؤلّف، بازی‌های زبانی و... در حوزهٔ ادبیات است. مهم‌ترین شاخصهٔ پست مدرن، اصطلاحی به نام «فراداستان» است. فراداستان به داستان‌هایی اطلاق می‌شود که به شکل خودآگاه و نظام‌مند، توجه مخاطب را به ساختگی بودن اثر جلب می‌کند و رابطهٔ میان داستان و واقعیت را به اشکال و شگردهای مختلف به چالش می‌کشد.

در این پژوهش به زیبایی‌شناسی فراداستان در دو بخش زبانی و ادبی پرداخته می‌شود تا مشخص شود که امیرخانی چه شگردهایی برای زیبانمودن فراداستان در داستان‌ه‌ای پست‌مدرنیسم خود به کار گرفته است. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش هاست:

۱. شگردهای زبانی امیرخانی در زیبا نمودن فراداستان چیست؟

۲. امیرخانی از چه عناصر زیبایی‌شناسانه ادبی در بازنمود فراداستان بهره گرفته است؟

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های مختلفی درباره رمان‌های امیرخانی انجام شده است، از جمله مقالهٔ «ماهی و دریا، نقدی بر رمان ارمیا» (۱۳۸۹)، نوشتهٔ رمضان یاحقی؛ «نشانه‌شناسی اجتماعی رمان بیوتن» (۱۳۹۳) از سهیلا فرهنگی؛ «پسامدرن تصنعی؛ نقد و بررسی شگردهای فراداستان در رمان بیوتن» (۱۳۸۹) تحقیق سحر غفاری؛ «نقدی بر دو رمان از رضا امیرخانی» (۱۳۹۰) و «نگرشی روانشناختی به رمان منِ او» (۱۳۹۳) از بهجت‌السادات حجازی؛ «پسامدرن دروغین در رمان «منِ او» نوشتهٔ رضا امیرخانی» (۱۳۹۹) با همکاری امید روستا و سیامک صدیقی؛ «تحلیل زیبایی‌شناختی چند عنصر داستانی در سه رمان رضا امیرخانی (ارمیا، منِ او، بیوتن)» (۱۳۹٤) نوشتهٔ گلرخ سادات غنی

و همکاران و... . تنها کاری که در زمینهٔ سبک رمان‌های امیرخانی انجام شده، مقالهٔ محمد رضایی و فهیمه خیری با عنوان «بررسی سبک شناسانهٔ رمان «ارمیا» اثر رضا امیرخانی» در سال ۱۳۹۶ است؛ اما اینکه پژوهشی به جنبهٔ زیبایی‌شناسانه فراداستان، در آثار این نویسنده پست‌مدرن پرداخته باشد، دیده نشده و از این جهت تحقیقی نو به‌شمار می‌آید.

روش پژوهش

روش تحقیق در این پژوهش کیفی، بر مبنای هدف تحقیق، توصیفی ـ تحلیلی است و به بیان مهم‌ترین شگردهای زبانی و ادبی امیرخانی در زیبایی‌شناسی فراداستان می‌پردازد.

ادبیات پژوهش

فراداستان

از نیمهٔ دوم دههٔ ۶۰ میلادی نویسندگان بسیاری که اغلب آمریکایی بودند، سعی نمودند در نگارش داستان و رمان، شیوهٔ جدیدی به وجود آورند، این روش از متن جامعه‌ای برخاسته بود که در آن زندگی می‌کردند؛ جامعه‌ای که در آن دو جنگ جهانی رخ داده بود و مردم به باورها بی‌اعتماد بودند. این شیوه پست‌مدرنیسم نام گرفت. «در ادبیات، این اصطلاح از دههٔ ۱۹۶۰ رواج پیدا کرد و در ۱۹۸۰ به اوج خود رسید.» (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۲)

فراداستان یکی از انواع پست مدرنیسم است. نویسندهٔ فراداستان به داستان بودن اثر خود اشاره می‌کند، در داستان فضولی می‌کند، شگردهای متفاوتی به کار می‌برد تا بتواند در داستان خود تازگی ایجاد کند و اثر خود را به شکلی جدید و متفاوت ارائه دهد. او به ذهن شخصیت‌ها می‌رود و دربارهٔ آنها نظر می‌دهد و موضع‌گیری شخصی خود را هم در آن وارد می‌کند.

فراداستان داستانی است که دربارهٔ خود داستان نوشته می‌شود. زن ستوان فرانسوی از نمونه‌های معروف آن است. با توجه به اصطلاحات نقد ادبی، می‌توان گفت که نویسندهٔ فراداستان به جای حکایت از جهان، داستان را حکایت نموده است و از نظر اصطلاحات داستان‌نویسی می‌توان گفت

که راوی فراداستان، راویِ فضولی است که با دخالت نمودن در داستان، روند پدید آمدن و نگارش آن را توضیح می‌دهد. (شمیسا، ۱۳۹۳: ٤٢٦)

نویسندهٔ فراداستان با دخالت‌های فراوان در متن، با ارتباط برقرار کردن با شخصیت‌های کتابش، با تعدّد راوی، بازیگوشی‌های زبانی در شکل ظاهری رمان تغییرات به وجود می‌آورد.

به نظر پاینده دخالت‌های پشت سر هم راوی به خواننده یادآور می‌شود که نه فقط اشخاص رمان واقعیت خویش را در کلامی آشکار می‌کنند، بلکه آنها خود برساختهٔ کلام‌اند. به عبارت دیگر اشخاص این گونه رمان‌ها را باید مجموعهٔ واژگانی به‌شمار آورد، نه موجوداتی که واجد هستی‌اند. (پاینده، ۱۳۹۳: ۱۹۰)

از نظر وارد[1]، «فراداستان، داستانی است دربارهٔ داستان» (وارد، ۱۳۸۷: ٤٩) نکتهٔ دیگر درمورد فراداستان، موضوع آشکار نمودن شگردهاست، شیوه‌ای که از تصنّعات داستان‌پردازی پدید آمده است.

مک هیل[2] منظور از آشکار نمودن تصنّع را، اشارهٔ صریح به داستانی بودن رمان و سخن گفتن دربارهٔ تکنیک‌های آن می‌داند که نویسنده از این طریق، به خواننده تأکید می‌کند که از واقعیت دور است. (مک‌هیل، ۱۳۹۳: ۲۱٦)

مهم‌ترین ویژگی‌های فراداستان عبارتند از:

اتصال کوتاه، از بین رفتن هویت فردی، ازهم‌گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، افراط، اقتباس، پارانویا یا شیفته‌گونگی، ایجاد هویت چهل‌تکه، بازنمایی سلطهٔ تصاویر، بازنمایی فروپاشی فراروایت‌ها، بینامتنیت، بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، پراکندگی و نداشتن مرکزیت، تغییرات زاویه، جابه‌جایی، دور باطل، اختلال زبانی، روشن کردن تصنع، شکلی و نداشتن قطعیت، عدم وجود قاعده، محتوای وجودشناسانه، نداشتن طرح یا پیرنگ و بازی‌های زبانی. (تدینی، ۱۳۸۸: ۸-۲۷)

1. Glen Ward
2. Joel Edward McHale

این رمان‌ها با تجربه‌های جدید در زمینهٔ موضوع، قالب، سبک، توالی زمانی و ترکیب پیشامدهای روزانه با تخّیلات و تصّورات و اسطوره با کابوس، خواسته‌های پذیرفته شده از رمان را ناکام می‌گذارند. «این گونه داستان‌ها را (fabulation) می‌نامند.» (داد، ۱۳۸۲: ۳٦۰)

هدف فراداستان از نظر پاتریشیا وو[1] «آزمودن دوبارهٔ قواعد و قراردادهای واقع‌گرایی برای کشف شکلی از داستان از طریق تأمّل در نَفْس است؛ شکلی که برای خوانندگان امروزی از نظر فرهنگی مربوط، بجا و درک‌شدنی باشد.» (وو، ۱۳۹۰: ۳۱) فراداستان با نشان دادن چگونگی شکل-گیری جهان خیالی خود، به ما کمک می‌کند تا بیاموزیم زندگی واقعی ما مشابهٔ نوشتن است.

بحث و بررسی

در این بخش زیبایی‌شناسی فراداستان در رمان‌های رضا امیرخانی در دو بخش زبانی، ادبی با ذکر شاهد مثال‌ها بررسی و تحلیل می‌شود.

زیبایی زبانی رمان‌های امیرخانی

وینگنشتاین در مقام «یک فیلسوف زبان» به «رازهای زبانی» باور دارد و معتقد است که جهان بیرون از مقوله‌های زبانی وجود ندارد و هر چه هست در زبان شکل می‌گیرد و از رهگذر بازی‌های زبانی یکسره عوالمی تازه کشف می‌شود. به هر روی، به باور او، ساختار زبان، هر لحظه معانی تازه‌تری را خلق می‌کند. زبان، در مقام واسطهٔ بیان، همواره نقش یک حامل را ایفا می‌کند. و نمی‌تواند همچون منعکس‌کنندهٔ شفاف واقعیت‌ها عمل کند، خواه این واقعیت بیرونی باشند و... و خواه در درون ذهن. اما پست‌مدرنیست‌ها برخلاف مدرن‌ها که زبان را ارجاعی می‌دانستند و می‌پنداشتند که از طریق زبان می‌توان جهان را شناخت، «زبان را ارجاعی نمی‌دانند و آن را آیینهٔ حقیقت نمی‌شمارند. به نظر آنان، زبان حقیقت مخصوص به خود را درست می‌کند؛ به این معنی که خارج از متن دیگر حقیقتی نیست. پس زبان هم مثل انسان و جهان، ثابت و مشخص نیست.» (شمیسا، ۱۳۹۱، ٥٦-۲٥٥)

1. Patricia Wu

اسامی نشان‌دار

بخش عمده‌ای از سرشت یک سبک را نوع گزینش واژه‌ها می‌سازد. سطح واژگانی از سطوح أثرگذار و مهم زبانی در یک اثر ادبی به شمار می‌آید؛ به گونه‌ای که تنوع سبک در متون ادبی، بستگی به واژگان و کاربردهای زبانی آنها در کلام شاعر و یا نویسنده دارد. «سبک محصول گزینش خاصی از واژه‌ها و تعابیر و عبارات است. نویسندگان مختلف برای بیان یک معنای واحد تعابیر مختلف دارند و از واژه‌ها و عبارات گوناگون استفاده می‌کنند و بدین ترتیب سبک آنان با یکدیگر اختلاف دارد.» (مقیاسی و فراهانی، ۱۳۹۳: ۱۸)

در رمان‌های پست مدرن امیرخانی اسامی نقش برجسته‌ای دارند؛ زیرا گاه با نام‌هایی روبرو می‌شویم که نشاندارند؛ یعنی ارزش‌ها فرهنگی و اجتماعی خاصی دارند و گاه نشان دهندهٔ بینش نویسنده دربارهٔ این ارزش‌ها هستند.

نام «ارمیا» در رمان‌های «ارمیا و بیوتن» از این دسته است؛ چرا که نام یکی از پیامبران بنی اسرائیل است و رفتار و اعمال شخصیت داستانی ارمیا نیز پیامبرگونه است. به ویژه ریاضت‌هایی که می‌کشد. «البته آقا سهراب ناگفته نماند ارمیا (روی همزه‌اش تأکید داشت) اسم یکی از پیامبرهای بنی اسرائیل هم است.» (امیرخانی، ۱۳۹۳: ٥٤)

واژهٔ بیوتن نیز از واژگان نشان‌دار رمان بیوتن است که تداعی‌کنندهٔ کلمه «بی‌وطن» است. آنچه از شکل نوشتاری و تلفظ این کلمه می‌توان برداشت کرد، چنین است: ۱)Biyuten نوعی از ویتامین B؛ ۲) Boyuten تلفظ واژهٔ عربی بیوتِ به معنی خانه‌ها؛ ۳) Bivatan از ترکیب بی+ وتین در معنای رگ گردن که می‌تواند مفهوم مجازی تعصب، اصالت را از «رگ» برداشت نمود. البته صورت منفی این واژه در معنای مجازی به فردی بی‌اصالت و بی‌ریشه اشاره می‌کند. وجه غالب در خوانش نام رمان ترکیب بی+ وتن در معنای بی‌وطن است. (رک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۰– ٤۹)

نام آرمیتا، گویا در تقابل ارمیا ساخته شده است. ارمیا فردی پایبند به به اعتقادات مذهبی و سنتی و در مقابل، آرمیتا فردی است که همه چیز دنیای مدرن را پذیرفته است. 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.» (امیرخانی، ۱۳۹۹: ۲۰۱)

همچنین نام قیدار نیز از واژگان نشان‌دار رمان است. امیرخانی دربارهٔ این نام می‌گوید: «نسب نسل اول، به ایمان برمی گردد؛ به ابراهیم حنیف که پدر ایمان بود... پای نسل دوم، در خون است؛ خونی که می‌رسد به سرخی رد تیغ بر گلوی اسماعیل ذبیح، فرزند ابراهیم... اما سر سلسلهٔ نسل سوم، قیدار نبی، فرزند اسماعیل نبی، فرزندزادهٔ ابوالانبیاء ابراهیم نبی است؛ که خود، صفتش «مدارا» ی با مردمان بود و پدر پدران سلسلهٔ خاتم انبیاست.» (امیرخانی، ۱۳۹۱الف: ۷)

تکرار

دیگر مورد تکرار واژگان است. البته در قالب کلمات و جملات. در بلاغت تکرار یکی از راه‌های تأکید است. در رمان‌های امیرخانی تکرارها اغلب جنبهٔ زیبایی‌شناسانه دارند و حتی جهت‌گیری فکری امیرخانی را نیز آشکار می‌کنند. مثلاً در تکراری که در دو جملهٔ زیر دیده می‌شود تعصب نویسنده نسبت به جنگ و خاک منطقه جنوب مشهود است. «خاک‌های جنوب بعضی وقت‌ها شبیه آب می‌شوند. مثل اینجا یا مثل جایی که گناهان شهیدی را می‌شویند. (امیرخانی، ۱۳۹۳: ۱۳)» خاک جنوب مثل آب بود، مثل آب دریا، وقتی نقش‌های ماسه‌ای کودکی را بی‌رحمانه در خود فرو می‌کشد. (همان: ١٦) در رمان من او «یا علی مددی» تکیه کلام درویش مصطفی است که بارها و بارها در صفحات، ۲۸۲، ۲۷۱، ۲٦۹، ۲٦۷، ۲٦٥، ۲٥۷، ۲٥٤، ۲٥۳، ۲۳۳، ۲۲٤، ۱۳۸، ۹٦، ۲٤ تکرار می‌شود و حتی رمان با این عبارت پایان می‌یابد که اعتقاد دینی امیرخانه و عشق وی به مولا علی را نشان می‌دهد. حتی نویسنده با تکرار جمله «عجب کارِ هجوی است این نویسندگی» در صفحات ۲۱۹، ۲۲٥، ۲٤۱ و ۳۸٥ رمان من او به آثار تقلیدی و دور از هر گونه خلاقیت طعنه می‌زند. همچنین تکرار جمله «این حرف‌ها صغرا و کبرا برنمی‌دارد»، بیانگر تأکید نویسنده بر گفتمان خاصی است و اعتقاد وی را نشان می‌دهد.

حتی در تکرار زیر نویسنده با تکرار به نوعی با کلمات بازی کرده است:

«پاری وقت‌ها انگشترِ فیروزه را به انگشتر دوم از دست راست می‌زدم، انگشتر عقیق را به انگشتر چهارم از دست چپ. شنیده بودم ثواب دارد. اثر هم داشت. پاری وقت‌ها انگشتر فیروزه را به انگشتر سوم از دست راست می‌زدم، انگشتر عقیق را به انگشت چهارم از دست چپ. شنیده بودم ثواب دارد. اثر، هم داشت. پاری وقت‌ها انگشتر فیروزه را به انگشتر چهارم از دست راست می‌زدم، انگشترِ عقیق را به انگشتر چهارم از دست چپ. شنیده بودم ثواب دارد. اثر هم داشت.» (امیرخانی، ۱۳۹۷: ۵۳۳) این پاراگراف، چهار صفحه به صورت مداوم تکرار شده است. علت تکرار این جمله آن است که از درویش مصطفا می‌شنود که می‌گویند اگر انگشتر عقیق دستش باشد، جن و دین به کمکش می‌آیند و شاید بتواند به مه‌تاب برسد.

این تکرار در رمان بیوتن نیز قابل توجه است و نگرش انتقادی نویسنده را به تصویر می‌کشد. تکرار جمله «و دیگر آسمان را نخواهی دید.» در صفحات ۲۳، ۲٤، ٤۷، ۱٦۹ و ۳۳۱ انتقادی به جامعهٔ آمریکا و فرهنگ غربی است که آن قدر در خوشی‌ها و لذت‌های زمینی و دنیایی غرق شده که از معنویت دور شده و در تعبیری زیبا آسمان معنویت در آن دیده نمی‌شود و هم می‌تواند اعتراضی باشد به آسمان‌خراش‌ها و ساختمان‌های بلند در آمریکا؛ زیرا به سخن زرشناس، اندیشهٔ پسامدرن، تکنولوژی مدرن و به ویژه جهت‌گیری ویرانگر آن نسبت به محیط زیست را مورد انتقاد شدید قرار می‌دهد و نسبت به خرد ابزاری مدرن و مظاهر آن رویکردی انتقادی دارد. (زرشناس، ۱۳۸۷: ۱۱۵) و یا تکرار «هم‌دلی از هم‌زبانی خوش‌تر» (امیرخانی، ۱۳۹۹: ۲٦۰ و ۲٦۳ و ۲٦٦) ۱۲ بار تکرار «باید با آرمیتا حرف بزنم» در صفحات ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵٤، ۱۵۹، ۱۷۲ و... . ۷بار تکرار فعل «من آمده‌ام» در صفحهٔ ۱۲٤رمان.

تکرار در رمان قیدار هم به صورت واژه هست و هم عبارت. مثلاً در این بند، واژهٔ ایراد چند بار تکرار می‌شود: «ایراد از کروک باز مرسدس نیست. ایراد از باد نیست که داخل اتاق اتومبیل کوران می‌کند و می‌چرخد. ایراد از زلف آشفته هم نیست. ایراد از زنی است که بلد نیست درست رو بگیرد.» (امیرخانی، ۱۳۹۱الف: ۹) یا تکرار عبارت «سوراخ روی قوزک جوراب» در صفحات ۲،

۹، ٤٣ و ٤٦. به هر حال تکرار در این رمان تأکیدی است بر بینش و ایدئولوژی نویسنده. مثلاً تکرار عبارت فوق بیانگر شرم زنان از وضعیت خود و بسته بودن فضای جامعه برای زنانی مشابه اوست.

جدا نوشتن واژه‌ها

یکی از ویژگی‌های بارز و مهم سبکی امیرخانی جدا نویسی کلمات است. این ویژگی اغلب در کلمات مشتق و مرکب دیده می‌شود. نویسنده خود در نشستی که در نقد رمان قیدار داشته، علت این کار را کمک به زبان فارسی جهت ساخت لغات جدید معرفی کرده است.[1]

مانند: «بله این همان لوطی‌گری است که می‌گفتین. لو طی‌گری. نه طوطی‌گری.» (امیرخانی، ۱۳۹۷: ۲۱) «علی با خود گفت: م اول مه‌تاب... با که؟ مه‌تاب که تنهایی بویی ندارد... م اولِ مه‌تاب با ع اول علی... یک بچه دبستانی چه‌گونه می‌تواند.» (همان: ۲۰۰) «سفرِ بعدی که مریم به ایران آمد، مه‌تاب را هم همراه خود برد.» (همان: ۵۳۰)

«ثم لقطعنا منه الوتین... سپس شاه‌رگش را پاره می‌کنیم.» (امیرخانی، ۱۳۹۹: ۱۹۸) «ارمیا نگاه می‌کند به دست‌گاه کنار پمپ. یک دست‌گاه فلزی سکه خور است با یک شمارش‌گر.» (همان: ٤٣٨) «یک سیلورمن هم همسایه خود ماست... توی ساخت‌مان ما.» (همان: ۱۸) «نشسته‌ام منتظر آرمیتا که توی آش‌پزخانهٔ بی‌در و پیکرش ایستاده است.» (همان: ۵۳)

این جدانویسی در رمان قیدار هم دیده می‌شود. هم در کلمات و هم در ضمایر متصل. «قیدار خان این که امروز ما را حساب کردی دست‌ت درست، اما نوبرانه‌ای هم نبود؛ خوب، دی‌روز و پری‌روز ما را هم شما حساب می‌کردی دیگر... قرار بود خلیل خان برایم بفروشند که امروز شما قدم رنجه فرمودید... نقشه نداشت، اما شگون داشت شگونش همین بود که اول لقمه‌ای که اول زنده‌گی، با هم برداشتیم، روی همین فرش بود.» (امیرخانی، ۱۳۹۱الف: ٤٠) «ارباب اوامر بکنید... جان‌نثا ر بوده‌ام.» (همان: ۱۲) حتی نویسنده ضمایر متصل را هم جدا می‌نویسد: «آن روزها که به‌ات هی می‌زدم تا سرو سامان بگیری، فکر الواطی بودی... حساب‌شان را می‌رسم، طرف‌شان

1. http: //isna. ir/news/92043118841

قانون است، داغ‌شان می‌کنم.» (امیرخانی، ۱۳۹۷: ۳۳٤) «دست می‌کند در کیف دستی‌ش و شیشه ادوکلنی را به دستم می‌دهد. موقع گرفتن شیشه مراقبم که دستم به دست‌ش نخورد.» (امیرخانی، ۱۳۹۹: ۱۹۸) «ارمیا داشت با ته مانده انبان لغات‌ش خود را سرگرم می‌کرد.» (همان: ۱۹۸)

«نه تاریخت برایم مهم است، نه جغرافی‌ت؛ نه به پشت و روی سجل‌ت کاری دارم، نه به زیر و روی حرف مردم.» (امیرخانی، ۱۳۹۱الف: ۹) «قیدار، یتیم‌ت‌یم!» (همان: ۲۸۹)

زبان عامیانه و محاوره‌ای

در رمان‌های امیرخانی گاهی واژگان رایج و محاوره‌ای نیز دیده می‌شود. مثلاً در رمان «منِ او» که رمانی تاریخی است و جریانات سال ۱۳۱۲ را بازگو می‌کند، زبان نویسنده غیر رسمی و محاوره‌ای می‌شود که در نمونه‌ها قابل مشاهده است. خانی آبادیا! ذلیل‌نشین. هف کور به یه پول! (امیرخانی، ۱۳۹۷: ۷) یا «جزِ جیگر نزنی! این قدر ما را عذاب نده. کلاهت را سرت کن ببینم چه ریختی می‌شی؟ همین شکلی می‌شم. من اصلاً از این قمپز در کردن‌ها خوشم نمی‌آد.» (همان: ٤۰) «خودشان حرام کرده بودند، جخ خودشان حلال کرده‌اند، به قولِ سرکار، واقعیت، به ما دخلی ندارد.» (همان: ۳۳۱) جخ به معنای تازه است. در رمان بیوتن نیز نویسنده گاهی گریز می‌زند و زبان عامیانه را برمی گزیند. «با این که چپیه کارت شناسایی جبهه بود او هیچ وقت چپیه به گردن نیانداخت به جایش لُنگ گلِ گردنش می‌انداخت می‌گفت چپیه مال بر و بچه‌های جنوبی است. بچه تهران آبا و اجدادی با لُنگ شوفری حال می‌کرده است.» (امیرخانی، ۱۳۹۹: ۳۳) «مرخصی بعدی کلاس برداشتیم، رفتیم بالا شهر نشستیم توی یک کافه خیلی مشدی. یک آب جوی اسلامی ماءالشعیر صفر درصد توی گیلاس برای‌م آورد. پرسید امر دیگری؟ گفتم خاک کف پات‌م. یارو پیشبندش را بالا زد و پاهایش را نگاه کرد. کف کرده بود عین کف روی ماءالشعیر رفت.» (همان: ۱۳۳) «بابا به این لامذهب‌ها حالی کن که ترکش یعنی چی من با این انگلیسیِ الکنم، زوارم در رفت. از بس به این‌ها گفتم متالیک حالی‌شان نمی‌شود.» (همان: ۱۷)

به ارواح خاک آقام می‌خواهم‌ت... من همین قد و بالاتِ را می‌خواهم... قیدار هم که خودت به‌ز من می‌دانی، سنگر را بخواهد، سنگ، آب می‌شود.» (امیرخانی، ۱۳۹۱الف: ۹) آقام و قد و بالات، به‌ز عامیانه هستند که در کنار افعال رسمی قرار گرفته‌اند. «دِ حرف بزن، خفه کردی؟» (همان: ٥٤) «اما از همان روز ترسم از این بود که روزی هم‌چه واقعه‌ای شود.» (همان: ٦٠)

چند زبانی

چند زبانی اصطلاحی است که باختین در مقالهٔ «کلام در رمان» به کار برد. از نظر وی چند زبانی «قابلیت زبان برای گنجاندن آواهای بسیار، آوای خاص خویش و آواهای دیگر تعریف می‌کند.» (آلن، ۱۳۸۰: ٤٤) چند زبانی از شروط اساسی بر عملکرد معنا در کلام است که ارجحیت بافت را بر متن تضمین می‌کند. در هر زمان و مکان خاصی، دسته‌ای از شرایط اجتماعی، تاریخی، اقلیمی و فیزیولوژیکی وجود دارد که باعث می‌شود واژهٔ ادا شده در آن مکان و زمان خاص نسبت به ادای آن در شرایط دیگر معنایی متفاوت می‌یابد. (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۰۳)

این ویژگی در رمان بیوتن دیده شده است که اشخاص رمان به زبان‌های فارسی، عربی و انگلیسی سخن می‌گویند. نویسنده کلمات، اصطلاحات و جملات انگلیسی متن رمان را به خط فارسی نوشته است. به نظر می‌رسد هدف نویسنده از این چندزبانی متعدد است: ۱) جنبهٔ زیبایی‌شناسی متن؛ ۲) آمیزش فرهنگی و زبانی اقشار و طبقات مختلف و گوناگونی فرهنگ‌ها را ترسیم کند که مسالمت‌آمیز در کنار یکدیگر گرد آمده‌اند؛ ۳) و مهم‌تر از همه این چندزبانی نشان‌دهندهٔ آشفتگی اشخاص در فرهنگ‌های مختلف و به عبارت روشن‌تر، نقد ازخود بیگانگی است.

دو زبان فارسی و انگلیسی: «یک سیلور کوارتر کسی را نکشته است، اما به یک سیلور من زنده‌گی می‌بخشد.» (امیرخانی، ۱۳۹۹: ۷) «دتس ایناف، رمزی! بد است جلو مردم!» (همان: ۵۹) «جدیداً یک سافت‌ور گذاشته‌اند در ترمینال که آمار مسافران ورودی را می‌گیرد و سُرت می‌کند و به نسبت تعدادشان به زبان شان وِلکام می‌گوید.» (همان: ۲۲)

فارسی و عربی: «اهلا و سهلا ارمی! بیا جلو» (همان: ۲۲۵) «تعقیبا لصحبه اخینا الاستاذ دکتر خشی واقعاً همین‌گونه ساختیم این چراغ را.» (همان: ۲۳۰)

فارسی، عربی و انگلیسی: «والله العظیم به خاطر تو بود!... داکتر کشی امشب این جا بعد از افطار لکچر ارائه می‌دهند.» (همان: ۲۲۷)

همنشینی واژگان فارسی و انگلیسی در رمان بیوتن به قدری است که گاهی رمان از فرم داستانی‌اش خارج می‌شود.

در رمان قیدار نیز دو زبانی فارسی و ترکی دیده می‌شود. «حکمتِ بلغاری اُنَسیل؟ ان‌شاءالله حالین چخ یاخچی؟!–چُک یاکچی!–نعمتِ هجده چرخ جلو می‌رود و به ترکی به‌شان حالی می‌کند که باید منبعِ گازوئیلِ عمارت را پر کنند.» (امیرخانی، ۱۳۹۱الف: ۱۶۳)

استفاده از چند زبانی انسجام متن را از بین می‌برد و سبب آشفتگی می‌شود. این «گسیختگی متن با استفاده از دو زبان، مثلاً ترکی و فارسی، یا انگلیسی و فارسی و کردی و حتی آلمانی و فارسی به وجود می‌آید.» (تدینی، ۱۳۸۸: ۳۱۱)

بازی‌های زبانی و کلامی

یکی از خصایص مهم و تعیین‌کنندهٔ مهم رمان‌های پست‌مدرن بازی‌های زبانی و کلامی و افشای صنعت و تظاهر به صنعت‌مندی است؛ به این معنا که داستان آگاهانه دربارهٔ نحوهٔ برساخته شدن خود توضیح می‌دهد.

از بازی‌های زبانی رمان ارمیا می‌توان به این مورد اشاره کرد: «مصطفا گفت: و ما رَمَیتَ اِذ رَمَیتَ و لکِنَّ الله رمی... ارمیا گفت: یعنی وقتی تیر می‌زنی این تو نیستی که تیر می‌زنی، بلکه خود خداست... . رمی می‌شود پرتاب کردن. رَمَیتَ می‌شود مخاطب. تو یک مرد تیر می‌اندازی... مصطفا ساکت شد و بعد انگار چیزی کشف کرده باشد به ارمیا گفت: – ارمیا! اگر گفتی فعل امر رَمَیَ چی می‌شود؟ – می‌شود ... می‌شود ارمی. هر دو خندیدند... مصطفا گفت: به عربی اگر بخواهیم بگوییم شما دو نفر تیر بزنید، یعنی مثنی، می‌شود... می‌شود ارمیا. همین ارمیا که این جا نشسته... البته ناگفته

نماند ارمیاء (روی همزه اش تأکید کرد) اسم یکی از پیام‌برهای بنی اسرائیل هم است.» (امیرخانی، ۱۳۹۳: ۲– ٤۱) در رمان «منِ او» نویسنده با اعداد و کلمات بازی می‌کند. به عنوان مثال بازی با کلمه «گذر» در این نمونه: «زنده‌گی گذر هفت کور است. برای همین است که می‌گذرد و برای همین است که می‌گذرند. نمی‌دانم... اما بیشترِ گذرها را از خودم درآورده‌ام... یا نه... نمی‌دانم... شاید گذرها بیشتر من را از خودشان درآورده‌اند... چه می‌گویم؟! زنده‌گی محل گذر است. گذر خدا، گذرِ هفت کور، گذر پوست؛ همان که گذرش به دباغ‌خانه... می‌افتاد.» (امیرخانی، ۱۳۹۷: ١٦٥)

حتی نام فصل‌های این رمان (یک من، یک او، دوی من، دوی او و...) نیز به نوعی بازی با کلمات و اعداد است. گاه بازی با کلمات به صورت جابه جایی حروف و غلط نویسی است. «من خاله زنکم، اما توی عالِغ و باقِل چرا این جوری هستی؟» (همان: ٢٣٤)

امیرخانی در بیوتن، بازی‌های زبانی بسیاری دارد و از رهگذر این بازی‌ها معناهایی را می‌آفریند که بیانگر واقعیت‌های 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 اینجا.» (همان، ۱۳۹۹: ٢٤) او با قافیه‌کردن ارض با مرز که در علم قافیه غلط است، یک واقعیت اجتماعی ایران اسلامی را بیان می‌کند: «میان‌دار» اغذیه‌فروشی که خود و جهان و موقعیت خویش را درنمی‌یابد، می‌گوید: «ما مفسد فی‌الارضیم، ولی این ور مرزیم.» (همان: ٢٦)

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) 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)

رضا امیرخانی در مورد این ساختارشکنی‌ها پست‌مدرنی می‌گوید: «من با آن قالب‌های رسمی ادبیات اصولاً اُنسی ندارم. راستش را بخواهید آمدن همچو منی به وادی ادبیات به دلیلی فرار از قالب‌های رسمی و اجتماعی اشتغالات دیگر بوده است. اصلاً آمده‌ام اینجا که آزاد باشم. اگر قرار باشد اینجا هم قید و بندها آزارم بدهند، نمی‌دانم چه باید کنم! در آن صورت ترجیح می‌دهم برگردم به زندگی قبلی‌ام، یک زندگی معمولی‌تر. اما به هر حال احساس می‌کنم این رمان را خیلی سرخوشانه نوشتم. هیچ جایی برای خودم قید درونی نگذاشتم. قید بیرونی هم که قطعاً نبوده است. هیچ وقت خودم را به نوشتن چیزی مجبور نکردم. حتی طرح اولیهٔ داستان را هم به خودم تحمیل نکردم. به عقیده من داستان یک سری قواعد مکانیکی محکم نیست که آدم مجبور باشد همواره رعایتشان کند. در ادبیات آزاد بودن و سرخوشی کار است که می‌تواند کار را نجات دهد و این آزادی در مرحلهٔ خلق اصلاً یک آزادی بیرونی نیست. این آزادی باید کاملاً درونی باشد و تنها تفاوت هنرمند با بقیه است.» (بیات، ۱۳۸۱: ٤)

زیبایی ادبی رمان‌های رضا امیرخانی

در این سطح نویسنده با به کار گرفتن فنون ادبی و صور خیال اندیشه‌های خود را منتقل می‌کند، به همین دلیل با بررسی یک متن ادبی، ضمن پی بردن به عناصر زیبایی اثر، می‌توان ایدئولوژی نهفته در آن را دریافت.

بسیاری از عناصری که در داستان‌های واقع‌گرا و مدرن، تعمداً کنار گذاشته و عملاً به حاشیه رانده شده است، برای نویسنده پست‌مدرن، جزئی جدایی‌ناپذیر از متن به شمار می‌آید. از آن جمله است عناصر زیبایی‌شناختی زبان که نویسندگان به مثابهٔ «نثرنویسان»، آن را عنصری از ویژگی‌های «نظم» می‌شمارند و از حضور آن در نوشته خود جلوگیری می‌کنند؛ درحالی که همین عناصر از نظر پست‌مدرنیست برای شکل‌گرفتن مضمون ممتاز، تعیین‌کننده است...» (کهون، ۱۳۸۱: ۱۷) عوامل

زیبایی‌شناختی در داستان پست‌مدرن و از آن جمله رمان بیوتن به دلیل توجه و تمرکز بسیار نویسنده به خود زبان، بازی‌های بسیار و نقش‌های ارتباطی و عاطفی آن، مصادیق بسیار دارد. با استفاده از عناصر زیبایی‌شناختی، نویسنده می‌کوشد از رابطهٔ تنگاتنگ صناعت و معنی، برای انتقال مؤثّرتر بخشی از اندیشه‌هایش استفاده کند.

استعاره

استعاره، تشبیهی است که مشبه آن حذف شده باشد. این آرایه در رمان‌های امیرخانی دیده می‌شود که نه تنها جنبه زیبایی‌شناسانه دارد، بلکه بینش نویسنده را هم نشان می‌دهد. «با استعاره می‌توان معنا و منظور خاصی را برجسته نمود تا مخاطب مقصود گوینده و یا نویسنده را سریع‌تر و روشن‌تر دریابد. همچنین استعاره با برجسته‌سازی متن و کلام و با پردازش قوی معنا در ذهن مخاطب، باعث جلب توجه می‌شود و دگرگونی قابل قبولی در رفتار او ایجاد می‌کند.» (دُرپَر، ۱۳۹۲: ۱۱٤)

سایه و دریا، استعاره از امام و ماهی استعاره از یاران امام و افرادی که وجود رهبر برایشان ضروری است. «سایه از سر همه کم شده بود. بورژوا، فئودال، اپوزیسیون، انتل کتوئل، معدنچی، بسیجی، چپی، راستی، هیچ کدام فرق نمی‌کردند. سایه بزرگ‌تر از سر همه کم شده بود. این بار کسی از دریا ماهی نگرفته بود. از ماهی، دریا را گرفته بودند... ماهی‌ها خودکشی می‌کردند.» (امیرخانی، ۱۳۹۳: ۲۷۳)

در رمان «منِ او» نویسنده بدبینی و بی‌ارزشی حکومت را در قالب استعارهٔ پالان بازگو می‌کند. «آقا کریم را نمی‌دانم، اما شما علی آقا؟ شما که خودتان ظلم حکومت را چشیده‌اید، حالا آن حکومت پدر بود این حکومت پسر. دور از ادب است، پالان را عوض کرده‌اند.» (همان، ۱۳۹۷: ۲۳۲)

نویسنده در نگاهی وطن‌پرستانه، استعارهٔ خانه را برای وطن به کار می‌برد: «مریم سری تکان می‌داد. از رو نمی‌رفت و می‌گفت: آدم توی خانهٔ خودش بیش‌تر چیز یاد می‌گیرد... آدم توی خانهٔ خودش چیزهایی را یاد می‌گیرد که به درد خانهٔ خودش می‌خورد.» (همان: ٤١٠)

در رمان بیوتن نیز استعاره، بیانگر دیدگاه‌های نویسنده است. در نمونهٔ «هرکسی یک بار بالا و پایین دیدنِ ماهی را دیده باشد، تصدّی می‌کند که ماهی از بی‌آبی به دلایلی طبیعی، نمی‌میرد. ماهی به خاطرِ آب خودش را می‌کشد! خشم، عجز، تنهایی، اینها لغاتی علمی نیستند. ارمیا ماهی بی‌دست و پای حلال گوشتی شده بود، روی زمین.» (امیرخانی، ۱۳۹۹: ۲۳٦) ماهی، استعاره از ارمیا و آب، استعاره از هویت دینی وی است. در عبارت «خوک گردن کلفتی دارد. برای همین نمی‌تواند سرش را راحت تکان دهد. خوک تنها حیوانی است که قادر به دیدن آسمان نیست به خاطر گردن کلفتش. و از همین رو نجس است.» (همان: ۳۳۱) خوک استعاره از انسان‌های دنیاپرست و مادی است.

یکی از استعاره پرکاربرد امیرخانی در رمان قیدار، سیاه و سفید است که استعاره از افرادی می‌باشد که به دلیل غفلت از معنویت فاصله گرفته‌اند و درگیر مادیات شده‌اند. «سندِ این گاراژ، منگوله‌دار، مدیون سیاه و سفیدهایی است که قرار است تو لنگر پاسید بخوابند.» (امیرخانی، ۱۳۹۱الف: ۲۰۵) «این سیاه و سفیدها را ریخته‌اید تو لنگر، همه حرف درآورده‌اند که روزی بیست کیلو، خالص تریاکی است که باید بکشند.» (همان: ۲۰۳) «شهلا نظر کردهٔ قیدار نبود، همهٔ شهلای عالم، نظر کرده قیدار هستند.» (همان: ۱۲۵) شهلاهای عالم، استعاره از زنان بدبخت و بدون حامی است. این استعاره، بیانگر شخصیت و مرام قیدار است.

تشبیه

تشبیهات امیرخانی، گاه جنبهٔ زیبایی‌شناسی دارد و گاه اعتقادات وی را نشان می‌دهد. همانندی نگاه به چادر گل گلی در «چگونه چادر گل من گلی نگاهت را بر سجدهٔ ساده اش پهن می‌کردی، زمانی که شانه‌های ارمیا در سجده بی‌صدا می‌لرزید؟» (امیرخانی، ۱۳۹۳: ۷) تشبیه خاک منطقهٔ جنوب به آب که چندبار تکرار شده است. از جمله: «خاک‌های جنوب بعضی وقت‌ها شبیه آب می‌شود.» (همان: ۳۳) یا تشبیه خاک‌های جنوب به چشم عاشق در «خاک‌های جنوب مثل چشم عاشق بودند، وقتی که خوب گریه کرده باشد. سرخ و وسیع.» (همان: ۲۸۳) تشبیه امام به آب، هوا و دریا

از تشبیهات خاص امیرخانی است که علاقه و اعتقاد نویسنده به رهبر و ضرورت وجود رهبری را نشان می‌دهد (ر. ک: همان: ۲٦۹) در میان تشبیهات نویسنده در این رمان که جنبهٔ زیبایی‌شناسانه دارند، تشبیه راوی به پیاز تشبیهی نو است. «یک عمر الکی اشک مردم را گرفتیم. گناه هم کردیم. انگار مسابقه گذاشته بودیم برای اشک گرفتن. یک عمر فقط پیاز بودیم.» (امیرخانی، ۱۳۹۳: ۷۳) همچنین تشبیه راه و جاده به مار، تشبیهی تکراری است، اما همانند کردن جاده پیچ در پیچ به مارچنبره زده، تشبیهی جدید محسوب می‌شود. (همان: ۱۰)

امیرخانی در رمان «منِ او» برای نشان دادن ضرورت و اهمیت عدل در اجتماع آن را به آب تشبیه می‌کند. «عدل را نشانم داد. دو دستی گرفته بودش. عدل انگار آب بود.» (همان، ۱۳۹۷: ۱۵۸) «تنها بنایی که اگر بلرزد، محکم‌تر می‌شود، دل است! دلِ آدمیزاد. باید مثلِ انار چلاندش، تا شیره اش دربیاید... حکماً شیره اش هم مطبوعه؟» (همان: ۱۳۸) در این تشبیه، دل به بنا و انار تشبیه شده است. این تشبیه تأکیدی است بر دیدگاه نویسنده دربارهٔ تحمل دشواری‌های راه عشق و رسیدن به کمال.

تشبیهات در رمان بیوتن بیشتر جنبهٔ زیبایی‌شناسانه دارد. مانند «مسؤول سینی سایزر اشاره می‌کند و ناگهان از همهٔ لامپ‌ها و منافذ تهیه و سوراخ‌های روی دیوار انگار جاز تندی شره می‌کند روی سر و کله آدم.» (امیرخانی، ۱۳۹۹: ۱۲٦) «لموزین را در اولین استراحت گاه جاده‌ای نزدیکی‌های پیتسبورگ نگه داشتم و پیاده شدم تا در عقب را باز کنم باز هم خشی پیش‌دستی کرد، اما مثل گاو نُه مَن شیری که آخرش یک لگد به سطل می‌زند!» (همان: ۸۵) و تشبیه موزیک به مایعی که شره می‌کند، یا تشبیه انگشت به سوسیس آلمانی. (ر. ک: همان: ۲٦) اما گاه دیدگاه نویسنده را هم نشان می‌دهد. به عنوان مثال در این نمونه، سیاستمداران آمریکا را به جاجیم مانند کرده است «هنوز هم خیلی از عوام و خواص امریکایی او را تافته جدا بافته زربافی می‌دانند که بُر خورده بود وسط نسل رنگ و وارنگ جاجیم‌های سیاست‌مداران امریکایی.» (همان: ۹)

تشبیه در رمان قیدار نیز، بیانگر اندیشهٔ نویسنده است؛ زیرا تشبیه تحت تأثیر اندیشه و فکر و تجربیات شخصی شاعر یا نویسنده به وجود می‌آید و با بررسی این گونهٔ مجازی می‌توان به افکار

و اندیشه او پی برد. «شه‌ناز از میانه دو نیم شده است در تصویر آینه. این شه‌ناز نیست که دو نیم شده است، آینه وسپا هم نیست. دل صفدر است که دو نیم شده است و... هر دو آینه شکسته است؛ دل شه‌ناز هم؛ مثل دل صفدر.» (امیرخانی، ۱۳۹۱الف: ۱۵۹) در این نمونه دل شهناز و دل صفدر به آینه شکسته مانند شده است و این بیانگر دلشکستگی شهناز است که همسرش صفدر با او یکدل نبوده است. در نمونه‌ای دیگر امیرخانی، خانهٔ در حال ساخت را به بچه‌ای تشبیه می‌کند که تازه می‌خواهد راه بیفتد و همانند او کم کم به رشد و کمال برسد و در پایان به مکانی بزرگ معنوی تبدیل شود جهت کمک به مردم. (همان: ۱۵۹) در صفحهٔ ۷۵ رمان سیدگلپا وقتی می‌بیند اطرافیان قیدار از او بی‌خبرند، وی را به مرده تشبیه می‌کند.

کنایه

امیرخانی، مثل هر نویسنده و حتی مثل هر اهل زبانی، گاه به گونه‌ای ناخودآگاه از کنایه‌هایی که به دلیل استفادهٔ بسیار، «زبانی» شده‌اند، استفاده کرده است؛ اما حتی در همین موارد هم، به دلیل آنکه این کنایه‌ها مطالبی را فشرده می‌کنند و سبب ایجاز می‌گردد، کار او وجهه‌ای زیبایی‌شناختی به خود می‌گیرد. بی‌تردید وقتی می‌گوید «پلیس‌ها حسب جیم را بالا انداخته‌اند.» (امیرخانی، ۱۳۹۹: ۱۳) یا زمانی که می‌گوید «باید سرکیسه را شل کرد.» (همان: ۱۹) و موارد بسیار این گونه از کاربرد، بر ادبیّت کلام خود می‌افزاید. او با محقّق‌کردن رابطهٔ صناعت و معنا در رمان خویش، به نقش کم‌مانند کنایه‌ها در زبان توجه دارد و بر این باور است که می‌توان با «کنایه‌ای که عملکردی دقیق، ظریف و غیرمستقیم دارد به رفتارهای عجیب و حماقت‌های گوناگون انسان‌ها خندید. و جهانی را که در آن زندگی می‌کنیم به باد انتقاد گرفت.» (پرین، ۱۳۹۳: ۱ /۱٤۳۰) این کار، شگردی است که امیرخانی در تمام بیوتن بر بال آن سوار است و با آن، از هر چه با معیارهایش سازگار نیست، انتقاد می‌کند. یکی از جمله شخصیت‌های پوشالی، خودباخته، وابسته و بی‌خردی که وقتی گند چاله دهانش را می‌گشاید، خود را رسوا می‌کند، حاج عبدالغنی است که به گفتهٔ نویسنده، جزو برجسته‌ترین «گاگول‌های عالِم است و یک سور زده است به ملا نصرالدین.» (امیرخانی، ۱۳۹۹: ۲۳۹)

اقتباس

نویسندگان متعهد به آیین اسلام با به کار بردن جلوه‌هایی از کلام خدا و احادیث و روایات، ضمن ایجاد زیبایی کلام، بر ارزش معنوی آثار خویش می‌افزایند. رضا امیرخانی نویسندهٔ متعهد معاصر نیز به فراخور موضوع مورد بحث از قرآن کریم، احادیث و حتی ادعیه‌ها بهره می‌گیرد. اقتباس وی از آیات قرآن و دعاها به ویژه در رمان منِ او قابل توجه است. به عنوان مثال امیرخانی بخشی از سورهٔ عبس را به کار می‌برد. «سعی کردم برای خدا از خدا بترسم. سعی کردم و ترسیدم. کشیش با صدایی زنگ‌دار گفت: و اَمّا مَن جاءَکَ یَسعی، و هُو یَخشی، فَأَنتَ عنه تَلَّهی!» (عبس/ ۱۰-۸) اساس شکل‌گیری خود رمان نیز حدیث «من عَشَقَ فَعَفَّ ثُمَّ ماتَ ماتَ شَهیدا» از پیامبر اکرم (ص) است. (متقی، ۱٤۱۹ق: حدیث ٦۹۹۹) علی در گفتگو با کشیش بخشی از دعای کمیل را می‌خواند: «می خواستم به کشیش بگویم که نمی‌توانم روان صحبت کنم... اما عربی فُصحِ او را که شنیدم پشیمان شدم... گفتم: یا ربّ! فَکیف لی؟ و أنا عبدکُ الضّعیف الذّلیل الحقیر المسکین المستکین... بعد خواستم بگویم که من مسیحی نیستم، پس از مسیح برایم نگو.. فکرم را برید. با آن صدای زنگ‌دار، به عربی فصیح و نَه فرانسوی، گفت: قال رسول‌الله صلی‌الله علیه و آله: اِرحم تُرحم!» (امیرخانی، ۱۳۹۷: ۱۳۸)

«انجیرهای نرسیده آن‌قدر برای ارمیا شیرینی داشتند که هر وقت شاخهٔ درخت را تکان می‌داد، با لحنی عربی زمزمه می‌کرد: وَهُزّی إلیکِ بِجذعِ النَّخلهِ تُساقط عَلیکِ رَطباً جَنِیّا و به خود می‌گفت: ارمیا درخت را تکان بده تا برایت انجیر تازه بریزیم. ارمیا عیسات تو راه است.» (امیرخانی، ۱۳۹۳: ۱۵۰)

«وَمَا رَمَیْتَ إِذْ رَمَیْتَ وَلَکِنّ اللّهَ رَمَی» (امیرخانی، ۱۳۹۹: ٥٤) «إِنّ بَعْضَ الظّنّ إِثْمٌ.» (همان: ٦۱) «ارمیا با خودش می‌گوید: و لکم فی القصاص حیات!» (همان: ۲٤٤) «لیطمئن قلبی بازش می‌کنم. جزء پنجم می‌آید. (نساء/ آیهٔ ۷۸. اینما تکونوا یدرککم الموت و لو کنتم فی بروج المشیده» (همان: ۳۹) «اما صدایی در تاریخ هنوز با اصحاب‌ش حرف می‌زند. اصحاب از زمان واپسین می‌پرسند و او جواب می‌دهد که مردمانی خواهند آمد و دوباره به رسوم جاهلی بت خواهند پرستید. اصحاب

فریاد می‌کشند: أیعبدون الصنام؟! بُت؟! و او جواب می‌دهد: والله نعم! کل درهمِ عندهم صنم» (همان: ۱۸۵)

در رمان قیدار نیز مدام با ذکر بسم الله برخورد می‌کنیم. «قیدار کتاب اول را برمی دارد. بسم الله می‌گوید و با احترام باز می‌کند. آرام می‌خواند: ـ اگر شراب خوری جرعه‌ای فشان بر خاک... دیوان حافظ را با احترام می‌گذارد وسط ملات و کتاب بعدی را برمی‌دارد. باز می‌کند و بسم الله می‌گوید: ـ اندر حکایتِ بنای عمارتِ درویشان...» (امیرخانی، ۱۳۹۱: ۱٤٥)

تقابل

در رمان‌های امیرخانی، تقابل منطق حاکم بر زندگی معاصر که به «فرد» توجهی ندارد و همه 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 درمی آید. 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.

یکی از وجوه بارز زیباشناختی متن رمان بیوتن، دوسطحی بودن آن و بناکردن آن بر یک تقابل دوگانهٔ اصلی میان فرهنگ شرق و غرب است که در رابطهٔ ایران و آمریکا و در سطحی نازل‌تر در رابطهٔ «ارمیا» با تمام کسانی است که از فرهنگ سرمایه‌داری آمریکا دفاع می‌کنند. بنابراین می‌توان این تقابل را که مثل روح در تن رمان جاری است، استعارهٔ مرکزی آن دانست؛ چرا که در این رمان، از آغاز تا انجام، همه چیز از رهگذر تقابل‌های دوتایی بیان می‌شود. اما گذشته از این استعاره مرکزی که عنصری انتزاعی است و از طریق آدم‌ها و مفاهیم، تعیّن می‌یابد؛ می‌توان گفت که سهراب، صرف‌نظر از اشارت پنهانش به سهراب در شاهنامه، بخشی از بار این استعاره مرکزی را به دوش می‌کشد؛ سهراب رزمنده‌ای راستین است که به شهادت داستان شهید شده است. بنابراین سهراب در داستان، وجود غایب حاضری است که به مثابهٔ کودک درون ارمیا به برخی از مسایل

اخلاقی اشاره می‌کند. او در یکی دو جای داستان به مسألهٔ خطوط شکسته که خشک و صلب است، در برابر خطوط منحنی و اساساً انحناهایی که نرم و آرامبخش است، اشاره می‌کند. در نمونه زیر، او این مسألهٔ زیباشناختی را هم، ابزاری برای بیان یک تقابل دوگانی، میان اسلام و مسیحیت قرار داده است: «صلیب به عنوان نماد مسیحیت، از دو خط خشک و صلب ساخته شده است و هلال به عنوان نماد اسلام، از خطی نرم ساخته شده است.» (همان: ۹۹) امیرخانی، در کنار اینها از «وصف» هم که در نهایت باید عنصری زیبایی‌شناختی قلمداد شود، به فراوانی استفاده کرده است. این اوصاف نشان می‌دهند که او به ظاهر و باطن آدم‌ها، چیزها و صحنه‌ها توجهی خاص دارد و در پردازش اشخاص داستان و زمینه‌هایی که جای ایفای نقش آدم‌هاست، از مهارتی چشمگیر برخوردار است. به ذکر یک نمونه اکتفا می‌کنیم: «ارمیا، یعنی همین بابایی که دست کم صد پلیس کنار گیت دوره‌اش کرده‌اند، یک آدم نه خیلی معمولی با موهای مجعد و ریش‌های بلند، جوری که هر جوری که لباس بپوشد، ولو شلوار کوتاه و هر جایی که برود، ولو فرودگاه، جی اف کندی، عبدالله بودنش تابلو است.» (همان: ۱۵)

در رمان ارمیا، زاویه دید من راوی (ارمیا) بیشتر برای بیان حوادث دوران جنگ، سنت و تقابل آن با دنیای متجدّد امریکا است و فراتر از آن نمی‌رود. نویسنده با قرار دادن زاویهٔ اول شخص، به ذهن شخصیت نفوذ کرده و افکار و احساسات خود را از دید او بیان می‌کند، در این شیوه، خواننده را با خود همراه می‌کند و اطلاعاتی از گذشتهٔ شخصیت برای خواننده آشکار می‌شود تا بیشتر با او همدردی کند.

نتیجه

بررسی زیبایی‌شناسانه رمان‌های رضا امیرخانی نشان می‌دهد: کارکردهای زبانی و ادبی که در متن رمان‌های امیرخانی به فراوانی یافت می‌شود، گرایش وی را به بهره‌گیری از صناعت در رابطه با معنا نشان می‌دهد، ابزارهایی که در نقدهایش از آن به خوبی استفاده می‌کند، توجه او به یک مسألهٔ زیباشناختی که با فلسفهٔ زیبایی مرتبط است، بیانگر آگاهی او از دانش زیبایی‌شناسی است. زبان در

آفرینش معناهای تازه، نقش اساسی دارد. گذشته از اینکه این معناها ممکن است به چیزهای ساده، سطحی و حتی مبتذل بازگردد، زبان در این آفرینش‌ها نقش خود را به درستی ایفا و به انتقال بسیاری از معناها کمک می‌کند. همچنین امیرخانی در بیوتن، بازی‌های زبانی بسیاری دارد و از رهگذر این بازی‌ها معناهایی را می‌آفریند که بیانگر واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی دو دیدگاه متقابل سنتی و مدرن است. به کارگیری این ویژگی‌ها صرفاً جنبهٔ زیباشناسی ندارد، بلکه در جهت بیان ایدئولوژی و گفتمان نویسنده نیز به کار گرفته شده‌اند. استفاده از ویژگی‌های زبانی مانند تکرار در واژه‌ها و جملات، جدانوشتن واژه‌ها، به کارگرفتن زبان عامیانه و محاوره‌ای و بازی‌های زبانی، علاوه بر زیباتر نمودن کلام، در جهت بیان دیدگاه نویسنده می‌باشد. بررسی سطح ادبی با استفاده از ابزارهایی همچون استعاره، تشبیه، کنایه، اقتباس و تقابل نیز برای نویسنده چنین کارکردی دارد.

منابع و مآخذ

کتاب‌ها

قرآن کریم.

آلن، گراهام. بینامتنیت، ترجمهٔ پیام یزدان‌جو. تهران: نشر مرکز، چاپ اوّل، ۱۳۸۰.

اکو، اومبرتو. پسامدرنیسم، طنز، اثر لذت‌بخش، در کتاب «ادبیات پسامدرن»، گزینش و ترجمهٔ پیام یزدان‌جو. تهران: نشر مرکز، چاپ اوّل، ۱۳۷۹.

امیرخانی، رضا. ارمیا. تهران: نشر افق، چاپ بیست و ششم، ۱۳۹۳.

ـــــــــــــــ بیوتن. تهران: نشر علم، چاپ شانزدهم، ۱۳۹۹.

ـــــــــــــــ قیدار. چاپ هشتم، تهران: نشر افق، قیدار ۱۳۹۱الف.

ـــــــــــــــ منِ او. تهران: نشر افق، چاپ چهل و هشتم، ۱۳۹۷.

پاینده، حسین. سیمین دانشور، شهرزادی پسامدرن، در گفتمان نقد. تهران: نشر روزنگار، ۱۳۸۲.

پرین، لارنس. ادبیات داستان، ترجمهٔ علیرضا فرحبخش. تهران: نشر رهنما، چاپ اوّل، ۱۳۹۳.

تدینی، منصوره. پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران. تهران: نشر علم، چاپ اوّل، ۱۳۸۸.

داد، سیما. فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۸۲.

دُرپَر، مریم. سبک‌شناسی انتقادی. تهران: نشر علم، ۱۳۹۲.

زرشناس، شهریار. جستارهایی در ادبیات داستانی معاصر. تهران: نشرکانون اندیشه جوان، ۱۳۸۷.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. رستاخیز کلمات. تهران: انتشارات سخن، ۱۳۹۱.

شمیسا، سیروس. مکتب‌های ادبی. تهران: نشر قطره، چاپ دوّم، ۱۳۹۱.

ـــــــــــــــ. نقد ادبی، ویراست سوم. تهران: نشر میترا، ۱۳۹۳.

صفوی، کورش. پسست‌مدرنیسم در دانشنامهٔ ادب فارسی، به سرپرستی حسن انوشه. تهران: انتشارات ارشاد اسلامی، چاپ اوّل، ۱۳۷٦.

ضیمران، محمد. اندیشه‌های فلسفی در پایان هزارهٔ دوم، گفت‌وگو. تهران: انتشارات هرمس، چاپ اوّل، ۱۳۸۱.

قنادان، رضا. جای خالی معنا، مدرنیسم و پسامدرنیسم. تهران: انتشارات مهر ویستا، چاپ اوّل، ۱۳۹۵.

کهون، لارنس. از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی، چاپ دوّم، ۱۳۸۱.

متقی، علی بن حسام‌الدین. کنز العمال فی سنن الأقوال و الأفعال. بیروت: دار الکتب العلمیه، ١٤١٩ق.

مقدادی، بهرام. فرهنگ اصـطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر). تهران: انتشارات فکر روز، ۱۳۸۷.

مک هیل، برایان. داستان پسامدرنیستی، ترجمهٔ علی معصومی. تهران: نشر ققنوس، ۱۳۹۳.

وارد، گلن. پست مدرنیسم، ترجمهٔ قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی. تهران: نشر ماهی، ۱۳۸۷.

وو، پاتریشیا. فراداستان، ترجمهٔ شهریار وقفی پور. تهران: نشر چشمه، ۱۳۹۰.

مقالات

بیات، معصومه. «عجب کار هجوی است این نویسندگی (گفتگو با رضا امیرخانی)». ماهنامهٔ پروین، شمارهٔ ۱۰، ۱۳۸۱، صص ٥-٤، ۱۳۸۱.

بی نام. «رزمنده‌ای که در پی عشقش به امریکا می‌رود/ بیوتن یا بی‌وطن؟». خبر آنلاین، ۸ آذرماه، ۱۳۹۱ب، https: //www. khabaronline. ir/news/260288

مقیاسی، حسن؛ فراهانی، سمیرا. «سبک‌شناسی لایه‌ای در خطبهٔ ۲۷ نهج‌البلاغه». نشریهٔ پژوهشنامهٔ نهج‌البلاغه، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۷، صص ٦۲ ـ ٤۰، پاییز ۱۳۹۳.

Aesthetics of metafiction in Reza Amirkhani's postmodern novels

Azardokht Khatibi[1], Rahim TaherPh.D[2]*, Reza Fahimi Ph.D[3]

Abstract

As one of the most common types of postmodern stories, metafiction is a way in which the narrator mentions the process of being a story and story writing during the story. Reza Amirkhani, a prominent contemporary Iranian novelist, has a postmodernist approach in some of his novels and tries to direct his writings to the beyond through different methods. The authors of this research have investigated the aesthetics of metafiction in Amirkhani's novels by relying on the descriptive- analytical method, and in addition to definitions of metafiction and aesthetics based on the opinions of experts, they have examined the methods used by Amirkhani for the beauty of metafiction. This research shows that Amirkhani's use of language tricks such as marked names, repetition, separate writing of words, colloquial and colloquial language, multilingualism and language and verbal games, and literary tricks such as metaphor, simile, irony, adaptation and contrast in his novels cause The beauty has become a myth and it has been successfully created by the creation of the myth.

Key words: aesthetics, metafiction, language tricks, literary tricks, Reza Amirkhani.

1. Department of Persian language and Literature, college of human science ,Saveh Branch, Islamic Azad University, Saveh, Iran.
Email: Khatibi@stu.iau-saveh.ac.ir
2. Department of Persian language and Literature, college of human science ,Saveh Branch, Islamic Azad University, Saveh, Iran. (Author)
Email: Drtaher2022@iau-saveh.ac.ir
3. Department of Persian language and Literature, college of human science ,Saveh Branch, Islamic Azad University, Saveh, Iran.
Email: fahimi@iau-saveh.ac.ir