Archive of SID

سیاره‌ای خارج از مدار: نگاهی به پسامدرنیسم در رمان *همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها*

مونا هوروش *
دانشجوی دکتری ادبیات انگلیسی دانشگاه شیراز، ایران

(تاریخ دریافت: ۸۸/۱۰/۱، تاریخ تصویب: ۸۹/۹/۲۷)

چکیده

پژوهش حاضر با بررسی *همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها* از دیدگاه پسامدرنیستی، به طرح این موضوع می‌پردازد که این رمان در عین برخورداری از ویژگی‌های ادبیات داستانی پسامدرنیستی، در پیچ و تاب‌های روایی خود جهانی را به تصویر می‌کشد که بسیاری از ارکان آن زاییدهٔ خرافات، باورها و تضادهایی است که مختص یک ذهن ایرانی است. این مقاله با استفاده از نظرات منتقدان برجستهٔ مبحث پسامدرنیسم و با بهره‌گیری از مفاهیمی چون برجسته سازی وجودشناسی، فراداستان، دور باطل، فروپاشی روایت‌های اعظم، قداست‌زدایی، پارانویا، بی‌خودشدگی، غیاب، عدم قطعیت، بی‌نظمی زمانی، و ازهم‌گسیختگی نشان می‌دهد که این ویژگی‌های پسامدرنیستی حاضر در رمان، نه مجموعه‌ای از تکنیک‌های عاریه‌ای، بلکه نتیجهٔ طبیعی روایتی هستند که به آشفتگی ذهن انسان معاصر می‌پردازد که خود بازتاب کنندهٔ آشفتگی جهان اطراف اوست.

واژه‌های کلیدی: رضا قاسمی، *همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها*، پسامدرنیسم، رمان ایرانی، ادبیات داستانی.

* تلفن: ۰۷۱۱-۶۲۸۸۷۲۱، دورنگار: ۰۷۱۱-۶۲۸۸۷۲۱، E-mail:s-MHoorvash@rose.shirazu.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

رضا قاسمی، یکی از چهره‌های قدیمی تئاتر کشور، چندی است در کنار نمایشنامه‌نویسی و موسیقی به نوشتن رمان روی‌آورده و در زمانی کوتاه جایگاه درخور توجهی در میان نویسندگان ایرانی کسب کرده است. *همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها* اولین رمان این نویسنده است که توجه بسیاری از منتقدان را به خود جلب کرده است. این رمان که ابتدا در آمریکا منتشر شده بود، در ۱۳۸۱ پس از چاپ در ایران به عنوان بهترین رمان، جایزهٔ منتقدان و نویسندگان مطبوعات، و به عنوان بهترین رمان اول، جایزهٔ بنیاد هوشنگ گلشیری را دریافت کرد و از سوی داوران جایزهٔ مهرگان ادب مورد تحسین قرار گرفت.

همنوایی شبانه یکی از نمونه‌های درخور توجه رمان پسامدرنیستی «ایرانی» است. علیرغم این‌که مکان وقوع بسیاری از حوادث رمان شهر پاریس است و تعدادی از شخصیت‌ها نیز غیرایرانی هستند، *همنوایی شبانه* در پیچ و تاب‌های روایی خود، جهانی را به تصویر می‌کشد که مرز بندی خیال و واقعیت را به چالش می کشد و بسیاری از ارکان آن زاییدهٔ خرافات، باورها و تضادهایی است که از ویژگی های ذهن ایرانی است. بر خلاف بسیاری از آثار داستانی معاصر ایرانی، ویژگی‌های پسامدرنیستی این رمان، عاریه ای و مصنوعی به نظر نمی رسند، بلکه اجزای جدانشدنی داستانی هستند که به روایت آشفتگی ذهنی می‌پردازد که آشفتگی جهان اطراف خود را منعکس می کند.

قاسمی، که سال هاست در کشور فرانسه زندگی می‌کند، از تجربهٔ تئاتری، دانش موسیقی و مطالعات گستردهٔ خود در زمینهٔ رمان و نقد ادبی بهره گرفته و در *همنوایی شبانه* خواننده را با رمانی روبه‌رو می‌کند که هم خواندنی است و هم از ساختاری عالی برخوردار است. آن‌چه از این رمان اثری درخشان می‌سازد این است که برخلاف بسیاری از نویسندگان ایرانی، قاسمی جذابیت روایی داستان را فدای جنبه‌های تکنیکی آن نکرده و با فهم درست از مقولهٔ پسامدرنیسم رمانی ارائه داده که در عین پیچیدگی، گنگ و خسته کننده نیست.

با وجود اینکه نقدهای زیادی بر *همنوایی شبانه* نوشته شده است، تعداد اندکی از آن‌ها به بررسی ویژگی‌های پسامدرنیستی آن پرداخته‌اند. به عنوان مثال لیلا صادقی این رمان را با *سلاخ خانه شماره پنج* کرت ونه‌گات مقایسه کرده (صادقی ۴۳) و داریوش والایی به صورت گذرا به سه مورد از "شگردهایی" که در رمان استفاده شده و "از شیوه‌های پست مدرنیستی در ادبیات است" اشاره می‌کند (والایی ۴۰). تعدادی از منتقدان *همنوایی شبانه* را رمانی مدرن نامیده‌اند، ولی چنین می‌نماید که در بسیاری از این موارد منتقد تفاوت خاصی بین ادبیات

www.SID.ir

Archive of SID

مدرن و پسامدرن قائل نشده است. مهستی شاهرخی به «پدیده‌ی رمان در درون رمان» به عنوان ویژگی رمان مدرن اشاره می‌کند، ولی مثال خود را در آثار ناباکف و میلان کوندرا می‌یابد (شاهرخی ۳۴). احمد غلامی در یادداشتی که بر *همنوایی شبانه* نگاشته، آن را رمان مدرنی خوانده که «شخصیت‌های آن گاه هستند و گاه نیستند.... اما خواننده گیج نمی‌شود» (غلامی ۷)، حال آنکه گیج شدن یا نشدن خواننده نمی‌تواند معیار روشنی برای ارزیابی اثر ادبی باشد و نمی‌توان گفت اگر رمانی در عین پیچیدگی، بتواند با خواننده ارتباط برقرار کند رمان پسامدرنیستی نیست. چنین بی‌دقتی‌هایی در بسیاری از نقدهایی که به بررسی *همنوایی شبانه* پرداخته‌اند به چشم می‌خورد، اما همان‌گونه که روبرت صافاریان بیان کرده «اهمیت این رمان به اندازه‌ای است که بررسی‌های بسیار مفصل‌تر و نظام‌مندتری را می‌طلبد» (صافاریان ۱۳). هدف مقاله حاضر بررسی عناصر پسامدرنیستی رمان *همنوایی شبانه* با تکیه بر نظریه‌های معتبر پسامدرنیسم در ادبیات است.

بحث و بررسی

رمان پسامدرنیستی چگونه رمانی است؟ بسیاری از منتقدان با بررسی ساختار و صناعات رمان‌هایی که پسامدرنیستی خوانده می‌شوند، به مجموعه‌ای از خصوصیات و تمهیدات اشاره می‌کنند که در این‌گونه از رمان‌ها یافت می‌شوند. فهرست‌هایی ازاین دست را می‌توان در مقالات دیوید لاج (David Lodge)، بری لوئیس (Barry Lewis) و ایهاب حسن (Ihab Hassan) یافت. اما دیدگاه جامع‌تر، از آن منتقدانی همچون برایان مک‌هیل (Brian McHale) است که وجه تمایز ادبیات پسامدرنیستی از ادبیات دوران پیشین را در نظام حاکم بر این نوع ادبیات می‌یابند. این نوع دیدگاه، علاوه بر دربرگرفتن ویژگی‌های ساختاری مطرح شده در دیدگاه اول، هدف و فلسفهٔ استفادهٔ رمان نویس از این تمهیدات را نیز روشن می‌کند.

مک‌هیل تفاوت ادبیات داستانی مدرنیستی و پسامدرنیستی را با استفاده از مفهوم عنصر غالب توضیح می‌دهد. عنصر غالب در رمان مدرن سمت و سویی معرفت‌شناسانه دارد. سوال‌هایی که این نوع رمان مطرح می‌کند در جهت *فهم* جهان و جایگاه فرد در آن است، از این رو منطق آن همان »منطق داستان‌های کارآگاهی- یعنی نوع ادبی معرفت شناسانهٔ تمام عیار- است« (مک‌هیل ۱۳۱). قهرمان رمان مدرن با رمز گشایی جهان اطراف می کوشد به حقیقت دست یابد. او به آن‌چه دیگران حقیقت می‌نامند بی‌اعتناست و می‌خواهد جهان را از نو معنا کند، بنابراین همچون کاراگاهی به حل کردن این معما می‌پردازد.

www.SID.ir

Archive of SID

در رمان پسامدرنیستی، تلاش قهرمان داستان برای رمزگشایی جهان، پوچ و بی نتیجه است. این نوع رمان در واقع نشان دهندهٔ «مقاومت عالم هستی در برابر تفسیر» است (لاج ۱۵۲) و از این رو، به اعتقاد مک‌هیل، «عنصر غالب در ادبیات داستانی پسامدرنسیتی، ماهیتی وجودشناسانه دارد» (مک‌هیل ۱۳۴). پرسش‌هایی که این نوع رمان مطرح می‌کند به ماهیت عالم هستی، و نه به معنای آن، مربوط می‌شوند، پرسش‌هایی از قبیل:

دنیا چیست؟ انواع دنیاهای موجود کدامند، این دنیاها متشکل از چه هستند و از چه نظر با یکدیگر تفاوت دارند؟ تقابل دنیاهای متفاوت چه پیامدی دارد، یا وقتی مرز بین این دنیاها نقض می‌شود چه رخ می‌دهد؟ متن به چه شکلی وجود دارد؟ آن دنیایی (یا دنیاهایی) که این متن ترسیم میکند، به چه شکلی وجود دارند؟ ... (همان ۱۳۵)

برجسته‌سازی وجودشناسی در رمان پسامدرنیستی، با به تصویر کشیدن دنیاهایی ممکن می‌گردد که مرز بین آن‌ها گم شده‌است، دنیاهایی که زندگی در آن‌ها می‌تواند شبیه یا متفاوت با زندگی روزمرهٔ ما باشد، عوالمی موازی یا درهم‌تنیده که نمی‌توان تشخیص داد کدام واقعی و کدام خیالی، کدام اصلی و کدام حاشیه‌ای است.

چنین سرگشتگی وجودشناسانه‌ای *همنوایی شبانه‌ی* قاسمی را در بر می‌گیرد و تصورات ما از جهان واقعی و جهان داستان را زیر سوال می‌برد. در این رمان، خواننده وارد هزارتویی می‌شود که رهایی از آن ناممکن به نظر می‌رسد. رمان با ترس و سرگشتگی راوی آغاز می‌شود، مردی ایرانی که در اتاق کوچک زیر شیروانی ساختمان شش طبقه‌ای در پاریس اقامت دارد. اولین خط روایی داستان به تقابل راوی با یکی از همسایگانش به نام پروفت – جوانی پرزور و خشن اهل جوادیه – می‌پردازد و با فلاش‌بک‌های متعدد جزئیاتی دربارهٔ زندگی راوی در آن اتاق زیر شیروانی و رابطهٔ او با سایر همسایه‌ها، که بیشترشان ایرانی هستند، به‌ویژه سید– جوانی خوش خلق و خوی و خوش چهره که تنها دوست راوی به نظر می‌رسد – و رعنا – زن جوانی که با راوی زندگی می‌کند – در اختیار خواننده قرار می‌دهد. با حملهٔ پروفت به سید و تهدید او با چاقو، زندگی ساکنان طبقهٔ ششم وارد بحرانی می‌شود که راوی به‌طور خلاصه آن را این‌گونه شرح می دهد: «زنگ کلیسای سن پل چهارده بار نواخت و من حس کردم سیارهٔ کوچکم از مدار خود خارج شد» (قاسمی ۱۴). همان طور که جملهٔ فوق نشان می‌دهد، این واقعه در حقیقت در حکم آزاد شدن ضامن بحرانی وجودشناسانه است که زندگی راوی را در خود فرو می‌برد.

دومین خط روایی رمان، که خیلی زود خط اول را قطع می‌کند، راوی را در شب اول قبر

www.SID.ir

Archive of SID

و در حال بازجویی شدن توسط دو فرشته – نکیر و منکر – نشان می‌دهد. یکی از این دو فرشته، راوی را به یاد سینمای اکسپرسیونیستی آلمان و «فاوستِ مورنائو» (قاسمی ۱۵) می‌اندازد و دیگری سرخپوستی است که در فیلم *پرواز بر فراز آشیانهٔ فاخته* بازی کرده‌است (همان ۸۳). این روایت، که بر اساس منطق دنیای بیرون از رمان باید زاییدهٔ تخیل راوی باشد، و روایت اول، که می‌تواند کاملاً واقع‌گرایانه باشد، آنچنان در هم می‌آمیزند و بر هم تأثیر می گذارند که واقعی بودن یکی و خیالی بودن دیگری ناممکن به نظر می‌رسد. در حین این بازجویی‌ها، خواننده با روایت سومی روبه‌رو می شود که بازگوکنندهٔ مواجههٔ راوی با جوانی است که می‌تواند پسر چهارده‌سالهٔ او، همزاد او، و یا تصویری از نوجوانی خود راوی باشد. با باز شدن دفتر خاطرات افسر سابق در نیمهٔ رمان روایت جدیدی آغاز می‌شود که به وسیله‌ی «تکنیک مونتاژ موازی» (اسلامی ۹) با سه خط روایی دیگر پیوند می‌خورد و دنیایی را به تصویر می‌کشد که مرزی بین لایه‌های مختلف آن متصور نیست.

به‌نظر می‌رسد که زندگی راوی در لایه‌ها و سطح‌های متفاوتی در جریان است که موازی یا متقاطع اند. در قسمت‌هایی از رمان، حرکت مهره‌های شطرنج بیان‌گر روابط شخصیت‌های داستان می‌شود، حال آن که از نظر راوی، زندگی در صفحهٔ شطرنج «واقعی‌تر» از زندگی روزمره است. «بیشتر شب‌ها می‌آمدم پیش سید تا رنج شکست‌هایی را که در صحنه‌های دیگر خورده بودم با طعم پیروزی در صفحهٔ شطرنج تلافی کنم (جایی که نبردها معنا داشت، و واقعی‌تر از نبردهای دیگر به‌نظر می‌رسید)» (قاسمی ۷۲). از سوی دیگر، راوی مرز بین خیال و واقعیت را به رسمیت نمی‌شناسد و می‌گوید: «برای درک حقیقت من به خیال خودم بیشتر اعتماد می‌کنم تا به آنچه که در واقع رخ می‌دهد. شما بهتر می‌دانید که رفتار و گفتار آدم‌ها چیزی نیست جز پوششی برای پنهان کردن آنچه که در خیالشان می‌گذرد» (همان ۶۳). همان‌گونه که قاسمی می‌گوید، در دنیای پسامدرن «جستجوی حقیقت رفته رفته تبدیل می‌شود به لابیرنتی که جستجوکننده در آن گم می‌شود» (سرتیپی ۱۶۵). راوی که در آغاز در پی یافتن انگیزهٔ حملهٔ پروفت است، به تدریج درگیر ماجرای قتلی می‌شود که به‌نظر می‌رسد قربانی آن خود اوست، و در گیر و دار این ماجرا، با ترکیب کردن خرافات، عقاید مذهبی، پس‌زمینه‌های تاریخی، فیلم‌های سینمایی و تخیل، جهانی را می‌سازد که گم شدن در آن امری بدیهی است.

مهمترین منشاء سوالات وجودشناسانه در *همنوایی شبانه*، معرفی راوی به عنوان نویسندهٔ رمان است. توضیح این مطلب با کمک نظریات پتریشیا وُ (Patricia Waugh) امکان پذیر است. و در مبحث رمان پسامدرنیستی از واژهٔ فراداستان استفاده می‌کند و آن را چنین تعریف

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کند: «فراداستان آن نوعی از داستان نویسی است که به نحوی خودآگاهانه و نظام‌مند توجه خواننده را به تصنعی بودنش جلب می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی را در خصوص داستان و واقعیت مطرح سازد» (نقل شده در پاینده ۵۴). به بیان دیگر، فراداستان خود را به عنوان نوشته‌ای صناعت‌مند، و نه تصویر واقع‌گرایانه‌ای از حقیقت، در پیش روی خواننده قرار می‌دهد زیرا در دنیای پسامدرن، حقیقت واحدی وجود ندارد، هر حقیقتی برساخته است و هر برساخته‌ای می‌تواند یک حقیقت باشد. آنچه بر کاغذ نگاشته می‌شود، هرقدر هم که نامأنوس و باورناپذیر باشد، می‌تواند به اندازهٔ رمان‌های جین آستن و جرج الیوت واقع‌گرایانه، یا غیر واقعی، باشد (زیرا با این دیدگاه که هر رمان خود یک واقعیت برساخته و مستقل بوده و بازنمای حقیقتی بیرونی نیست، واقع‌گرایانه‌ترین رمان‌ها هم همان‌قدر از دنیای خارج از صفحات کتاب فاصله دارند که رمان‌های علمی/تخیلی.) تفاوت نویسندهٔ رمان پسامدرنیستی با نویسندگان پیشین در این است که نویسندهٔ رمان پسامدرنیستی به بازنمایی حقیقتی بیرونی تظاهر نمی‌کند و از به نمایش گذاشتن صناعت‌مندی رمان خود لذت می‌برد.

در *همنوایی شبانه* توجه خواننده به شیوه‌های مختلف به صناعت‌مند بودن رمان جلب می‌شود. به عنوان مثال می‌توان از تکرارهای کلامی و دستکاری کلیشه‌ها در متن رمان نام برد. با اینکه بسیاری از منتقدان رمان، این تکرارها را به ضعف زبان نویسنده نسبت داده‌اند، این ضعف زبان گاه چنان آشکار و خام‌دستانه است که می‌توان وجودشان را عمدی فرض کرد. نویسنده با واداشتن راوی به تکرار عبارات خاص موجب تصنعی جلوه دادن زبان می‌شود. برخی از این عبارات کلیشه‌هایی هستند که در زبان موجودند، مانند «قفل دندان‌ها» (قاسمی ۱۸)، و برخی دیگر به دلیل تکرار زیاد در متن تبدیل به کلیشه می‌شوند، مانند «سیارهٔ کوچک من» (همان ۱۳). راوی تا جایی پیش می‌رود که از خواننده برای بازی با کلیشه‌ها اجازه می‌گیرد:

رعنا از جا برخاست. لحظه‌ای گوش ایستاد و سپس با ترس و لرز مادری که ناگهان دریابد کودکش رفته‌است لب حوض (از آنجا که تناسب سنی رعنا با سید اجازه نمی‌دهد این اصطلاح به همین صورت به کار رود اجازه بدهید با اندکی دستکاری بگوئیم: با ترس و لرز مادری که ناگهان دریابد مردش رفته است لب حوض) به طرف در خیز برداشت. (همان ۲۸)

نام‌گذاری شخصیت‌های رمان نیز از دیدگاه فراداستانی قابل بررسی است. و عقیده دارد که در فراداستان «نام‌ها به گونه‌ای به کار گرفته می‌شوند که تسلط دلبخواهانهٔ نویسنده، و روابط دلبخواهانهٔ زبان را به نمایش می‌گذارند» (و ۱۹۸۴، ۹۴). بارزترین نمونه ی این امر در رمان،

www.SID.ir

Archive of SID

شاید اسم «سید الکساندر» باشد، نامی که بخشی کاملاً اسلامی و سنتی را با بخشی کاملاً غربی در هم می‌آمیزد تا با طنزی تلخ پریشانی ایرانیان را در غربت نشان دهد، آن ها که سرگشتگی بین گذشته و حالشان به بحران آنان در تطبیق ریشه های سنتی خود با مدرنیتهٔ زندگی امروزشان دامن می زند. سید، همچون اسکندر مقدونی، سودای جهان‌گشایی در سر دارد و سرانجام موفق به فتح طبقهٔ ششم ساختمان می‌شود. نام‌هایی چون پروفت و کلانتر، همچون نمایش‌های تمثیلی قرون وسطی، به شکلی کنایی و طنزآمیز به موقعیت شخصیت در متن اشاره می‌کنند. دلبر از دست رفتهٔ راوی «محبوب» و معشوقهٔ روزگار جوانی او «میم.الف.ر» (مار؟) نام دارند. این شیوهٔ نام‌گذاری به خواننده یادآور می‌شود که این اشخاص، نه افرادی واقعی، که شخصیت‌های یک داستانند. نویسنده به صورت دلبخواهانه به هر یک نامی داده است که برخلاف نام اشخاص در زندگی روزمره، تصادفی و بی‌ارتباط با خود شخص نیست، و به این ترتیب بر حضور خود و ساختگی بودن جهان داستان تاکید می‌کند.

و بیان می‌کند که شیوهٔ دیگری که در رمان‌های فراداستانی مرسوم است «این است که مولف به گونه‌ای می‌نویسد که متن داستانش به خود آن متن ارجاع کند و این راهی است برای کاوش دربارهٔ مفهوم واقعیت به منزلهٔ یک برساخته» (و ۱۳۸۳، ۲۴۵). در حقیقت، فراداستان داستانی است که به بحث دربارهٔ نگارش داستان ونقدها و نظریه های پیرامون آن می پردازد. در بسیاری از رمان‌های پسامدرن شخصیتی در حال نوشتن داستان است، یا خود نویسنده در داستان حضور دارد و در مورد ادبیات داستانی به بحث می‌نشیند.

مفهوم دور باطل که بری لوئیس آن را از ویژگی‌های ادبیات داستانی پسامدرنیستی می‌شناسد به همین جنبهٔ متن اشاره دارد:

دور باطل وقتی در ادبیات داستانی پسامدرنیستی حادث می‌شود که متن و دنیا هر دو نفوذپذیر می‌شوند، تا حدی که تمایز آن‌ها از یکدیگر ناممکن می‌گردد. هنگامی که این دو حالت رخ می‌دهند امر واقعی و امر استعاری در یکدیگر امتزاج می‌یابند: «اتصال کوتاه» (ورود نویسنده به داستان) و «پیوند دوگانه» (حضور شخصیت‌های واقعی تاریخی در داستان). (لوئیس ۱۰۴)

دیوید لاج نیز از واژهٔ اتصال کوتاه برای نشان دادن «تلفیق وجوه فوق‌العاده متباین (وجه آشکارا داستانی و وجه ظاهراً مبتنی بر واقعیت) در اثری واحد» استفاده می کند (لاج ۱۸۷). به‌طور کلی، «دور باطل» تکنیکی مشخصاً وجودشناسانه است که به در هم ریختن مرز دنیاهای موجود در متن می‌انجامد. به گفتهٔ و، «نخستین مسئله‌ای که فراداستان مطرح می‌سازد این است:

www.SID.ir

Archive of SID

'چارچوب' چیست؟ آن 'چارچوبی' که واقعیت را از 'داستان' متمایز می‌کند کدام است؟» (و ۱۳۸۳، ۱۹۵). اتصال کوتاه در حقیقت تکنیکی برای شکستن چارچوب‌ها است. این نوع چارچوب شکنی به دفعات در *همنوایی شبانه* اتفاق می‌افتد. راوی اظهار می‌دارد که «سید شب‌ها به قصه‌ای می‌پرداخت که قهرمان اصلی‌اش من بودم» (قاسمی ۲۵). بنابراین به نظر می‌رسد رمانی که ما در حال خواندن آن هستیم همان داستانی است که سید می‌نویسد. چند صفحه بعد، طی بازجویی شب اول قبر، فاوست مورنائو به کتابی اشاره می‌کند که راوی در زمان حیات نوشته:

– تأیید می‌کند که این یادداشت‌ها مربوط به کتابی است با نام *همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها* که شما با امضایی دروغین منتشر کرده‌اید؟

– حقیقت ندارد. این کتاب هرگز منتشر نشده‌است.

رفیق بغل دستی گفت: «این همان پاسخی است که در آن کتاب می‌دهید!»

گفتم: «شما هم همان سؤال را کردید.» (همان ۳۶)

در این مکالمه، نه تنها راوی به عنوان نویسندهٔ کتابی که خواننده در دست دارد معرفی می‌شود، بلکه به صورت غیرمستقیم به نویسندهٔ روی جلد کتاب هم اشاره می‌شود. امضای دروغین راوی احتمالاً همان نام «رضا قاسمی» است که خواننده او را نویسندهٔ رمان می‌داند. حال نویسندهٔ اصلی کیست؟ رضا قاسمی؟ راوی؟ و یا سید؟

نمونهٔ دیگری از دور باطل هنگامی رخ می‌دهد که راوی خاطرات خودرا از بازیگری در تئاتری بازگو می‌کند که کارگردان آن «شخص مستبد و بد اخلاقی بود به نام قاسمی» (قاسمی ۱۶۹). در اینجا قاسمی که نویسندهٔ رمان است، به عنوان شخصیتی واقعی وارد داستان می شود (قاسمی پیش از خروج از ایران کارگردان ونویسندهٔ چندین تئاتر بوده‌است) تا اتصال کوتاه و پیوند دوگانه هم زمان اتفاق افتد. مثالی دیگر از پیوند دوگانه را می توان در استفادهٔ راوی از نام شخصیت‌های فیلم‌های سینمایی به جای نکیر و منکر دید. وی هنگام صحبت از تختخوابی که صاحب‌خانهٔ عدالت‌طلب و آزادی‌خواهش در اتاق پروفت قرارداده، همیشه از عنوان «تخت ژان ژورس» استفاده می‌کند و در جای جای رمان با شخصیت‌های شناخته‌شدهٔ فرانسوی، ایرانی و غیره شوخی می‌کند: «بازوهای ورزیدهٔ فریدون به سرعت بالا و پایین می‌رفت و من از میان دود و ذرات غبار، اشباح برآشفتهٔ مونتسکیو، دانتن، ربسپیر و ژان ژورس را می‌دیدم که خشماگین از این رستاخیز نابه‌هنگام در فضا پرسه می‌زدند» (همان ۱۷۲).

آنچه بر پیچیدگی رمان می‌افزاید این است که در خود رمان دو نسخهٔ متفاوت از *همنوایی*

www.SID.ir

Archive of SID

شبانه وجود دارد: یکی نسخهٔ اصلی دست‌نویس، دیگری نسخهٔ بازنویسی‌شده‌ای است که راوی به طور پنهانی در سراسر رمان مشغول تحریف و تغییر آن است. نمی‌توان مشخص کرد که کتابی که خواننده در دست دارد یکی از این دو نسخه است یا نسخه‌ی سومی هم وجود دارد. هدف راوی از تحریف رمان، تلاش برای گمراه کردن فرشته های شب اول قبر عنوان شده است. با این حال، اگر رمان برای تغییر روند بازجویی نوشته شده‌است، چطور ممکن است که خود این بازجویی در رمان منعکس شده باشد؟

«فاوست مورنائو در حالی که کتاب مرا نشان می‌داد گفت: 'شما چون می‌دانستید چنین روزی در پیش است به خیال خود دست پیش گرفتید و برای انحراف اذهان نامه اعمالتان را پیشاپیش و به صورتی که مایل بوده‌اید نوشته‌اید، نه آن طور که واقعا بوده'.» (همان ۶۳)

این وضعیت زمانی حادتر می‌شود که در صفحهٔ ۱۶۳ کتاب می‌خوانیم: «[اریک فرانسوا اشمیت] کتابی را که روی میز بود برداشت و لای صفحهٔ ۱۶۳ را ... باز کرد.» خواننده، که تاکنون خود را مخاطبِ راوی می‌پنداشت، اکنون احساس می‌کند که همراه با اریک فرانسوا اشمیت (صاحبخانهٔ راوی) در حال خواندن کتابی است که راوی آن را نگاشته است. همین دیدگاه نیز تا پایان رمان ثابت نمانده و دستخوش تغییر می‌شود. اما خود این «صفحه‌آرایی بدعت‌گذارانه و نمایشی» (و ۱۳۸۳، ۱۸۰) روشی است برای جلب توجه خواننده به صناعت‌مند و ساختگی بودن دنیای رمان و از این رو خصیصه‌ای فراداستانی و وجودشناسانه است.

و معتقد است «موضوع اصلی مورد توجه فراداستان نویسان، خود نگارش است و نه آگاهی نویسنده. فراداستان در درستی این مفهوم تردید روا می‌دارد که رمان‌نویس همچون یک خداست ... و نقشی خداگونه برای نویسنده قائل نیست» (و ۱۳۸۳، ۱۸۷). معنای این گفته این است که نویسنده دیگر همچون گذشته «بر چند و چون این جهان تخیلی و سرنوشت انسان‌هایی که در آن زندگی می‌کنند» آگاهی و تسلط کامل ندارد (پاینده ۶۳). تاکید فرانسوا لیوتار (Jean-François Lyotard) بر فروپاشی روایت‌های اعظم در دنیای پسامدرن می‌تواند توجیهی برای کمرنگ شدن اقتدار و تسلط نویسنده بر متن پسامدرنیستی باشد.

روایت‌های اعظم یا فراروایت‌ها نظام‌هایی عقیدتی و فلسفی اند که پیش از این به‌نظر می‌رسید قادر به توضیح و طبقه‌بندی تجربه و آگاهی بشرند و ارزیابی 'حقیقت' از طریق آن‌ها ممکن می‌نمود. از نظر لیوتار، پسامدرنیسم به معنای «ناباوری نسبت به فراروایت‌ها»ست (لیوتار). به‌عنوان مثال، مسیحیت و مارکسیسم دو فراروایت هستند که در عصر حاضر مورد

www.SID.ir

Archive of SID

تردید قرار گرفته‌اند. جایگاه خداگونهٔ نویسنده در ادبیات را نیز می‌توان به عنوان فراروایتی در نظر گرفت که در ادبیات پسامدرنیستی مورد تایید نیست. نویسندهٔ آگاه و مقتدر رمان‌های پیشین، جای خود را به نویسنده‌ای داده‌است که برای تثبیت موقعیت خود، باید از لابه‌لای صفحات کتاب سرک بکشد، خواننده را به سخره بگیرد، با شخصیت‌ها زورآزمایی کند و در مواردی حتی مغلوب شود.

راوی *همنوایی شبانه* نیز از این قاعده مستثنی نیست. همانطور که علی مطلق اشاره می کند، قتل راوی به دست پروفت که ظاهرا شخصیت کتابی است که او نوشته «شاید به عینیت درآوردن نفی اقتدار نویسنده و شکست ابرروایت‌ها باشد» (مطلق ۱۷). راوی که درمی‌یابد شخصیت‌های داستانش از حیطهٔ اقتدار او خارج شده‌اند، وارد بازی آن‌ها می‌شود و می کوشد با نیرنگ، سرنوشت آن‌ها و خود را به میل خود دستکاری کند، و حتی زمانی که شخصیت‌ها حیله‌گرانه او را به بازی می‌گیرند فریب می‌خورد.

[سید] شخصیت کاملاً تخیلی کتابی بود که سال‌ها پیش نوشته بودم و حالا که، بی‌اعتنا به من، به هستی مستقلش ادامه می‌داد مهارتش در بازی و قدرت ابتکارش در خلق شیوه‌های نو مرا برمی‌انگیخت به بازی‌هایش تن بدهم تا دریابم قدرت آدمی در اغوا تا به کجاست؛ و امتداد چرخش نوک قلمی بر کاغذ تا به کجا. (قاسمی ۱۸۴)

با این حال راوی ظاهراً نمی داند که این شخصیتِ ساختهٔ ذهن او به چه سرنوشتی دچار می‌شود. به نظر می‌رسد راوی از مرگ سید بی‌خبر است و هنگامی که می‌شنود سید در زمان حیات ناراحتی قلبی نداشته شوکه می‌شود (همان ۱۵۸).

در حقیقت یکی از دغدغه‌های مهم راوی *همنوایی شبانه* تلاش برای حفظ موقعیت خداگونهٔ نویسنده است.

در آن هنگام هیچ‌کدام از شخصیت‌ها را هم نمی‌شناختم. حتی سید و رعنا را. بعد زندگی‌ام شبیه این کتاب شد. پس از حملهٔ پروفت ... بیشتر شب‌ها این کتاب را بازنویسی می‌کردم. ... سید و رعنا که به نحوی از ماجرای این کتاب بو برده بودند، هر بار که دیداری دست می‌داد از یک سو می‌کوشیدند بفهمند چه نوشته‌ام و از سوی دیگر به نوعی غیرمستقیم سعی می‌کردند ماجراهای گذشته را توجیه یا تحریف کنند تا من در قضاوتم تجدید نظر کنم. خب، می‌دانید نویسنده باید نسبت به قهرمانانش شفقت داشته باشد. پس ماجراها را تعدیل یا تحریف می‌کردم. به خصوص که این حالت آنها مرا در موقعیتی قرار می‌داد که خوشایند بود. می‌دیدم ترس از ادبیات قوی‌تر است تا ترس از روز داوری. (همان ۱۳۲،۱۳۱)

www.SID.ir

Archive of SID

راوی علیرغم این‌که به خواست شخصیت‌های داستانش تن در می‌دهد، هم‌زمان قدرت خود را با قدرت خداوند در روز داوری مقایسه می‌کند. حتی نام راوی که در رمان تنها یک بار و به صورت غیر مستقیم به آن اشاره می‌شود یدالله است (همان ۱۲۸). در واقع، او که خود را زخم‌خورده از روزگار و ترسو معرفی می‌کند، از ادبیات به عنوان یگانه سلاح برای به دست آوردن قدرت استفاده می‌کند.

از دیگر مصداق‌های فروپاشی روایت‌های اعظم را می‌توان در مفهوم قداست‌زدایی (decanonization) یافت که ایهاب حسن از آن به عنوان یکی از وجوه پسامدرنیسم یاد می‌کند: عملیاتی که طی آن ادبیات پسامدرنیستی قداست و مرجعیت «تمام مصادیق قدرت» را می‌شکند (حسن ۱۹۶). از این دست قداست زدایی‌ها را می‌توان در بازی کردن قاسمی با پندارهای مذهبی در رمان دید:

گفتم : «ببینید آقای ...»

–چرا می‌خندید؟

این فاوست مورنائو بود که با پرخاش مرا مخاطب قرار می‌داد. سینه‌ام را صاف کردم و با تمجمج گفتم : «راستش، از شما که پنهان نیست...ولی آخر ...»

–ولی آخر چه؟

– ولی آخر...اسمتان...

– اسممان چه عیبی دارد؟

... به جای دنبال کردن حرف قبلی‌ام گفتم: «شما که زبان ما را واردید!»

فاوست مورنائو نگاهی به دفترش کرد: «ذهن منحرف! اینجا هم نوشته است.» (قاسمی ۱۷،۱۸)

هم‌چنین انتخاب اسم «پروفت» برای یکی از شخصیت‌های رمان، حملهٔ پروفت به سید برای به حرف آوردن او دربارهٔ محل اختفای «مهدی»، و این واقعیت که قسمت مهمی از رمان به تلاش راوی برای کشف این موضوع که مهدی کیست و کجاست اختصاص دارد، نشانگر برخورد بازیگوشانهٔ قاسمی با اعتقادات مذهبی ایرانی است، برخوردی که در آن رنگی از دشمنی نیست، اما از ترس و وحشت خرافی نیز به‌دور است؛ هر چند که شخصیت‌های رمان سخت گرفتار ترس‌های موهوم و خرافی هستند.

ترس از بن‌مایه‌های اصلی رمان است و ارتباط تنگاتنگی با بیماری پارانویا دارد که از دید بری لوئیس از ویژگی‌های رمان پسامدرنیستی است (لوئیس ۹۹). تامس پینچن، رمان‌نویس

www.SID.ir

Archive of SID

آمریکایی، عقیده دارد که پارانویا «کشف این مطلب است که *همه چیز به هم مربوط است*» (نقل شده در نیکل ۴۷). فرد دچار پارانویا با ترس و بی‌اعتمادی به جهان می‌نگرد و اغلب در آن توطئه‌ای می‌یابد. او دقیقاً از آن رو به دنبال این ارتباط‌ها می‌گردد که «همه‌جا شواهدی وجود است مبنی بر این‌که هیچ چیز به خودی‌خود به چیز دیگری مربوط نیست» (نیکل ۴۸). شخصیت‌هایی که از منظر معرفت‌شناسانه و کارآگاهانه سعی در تفسیر دنیایی دارند که تفسیرناپذیر است، دچار سردرگمی و ترس شده، در نهایت گرفتار پارانویا می‌شوند.

در *همنوایی شبانه*، پس از چاقوکشی پروفت، راوی خود را با معمایی روبه‌رو می‌بیند که هرچه بیشتر برای حل آن می‌کوشد، کمتر به نتیجه رسیده و بیشتر درگیر می‌شود. سرانجام او خود را قربانی توطئه‌ای می‌یابد که معلوم نیست زائیدهٔ ذهن اوست یا به راستی وجود دارد، توطئه‌ای که همه در آن دست دارند، حتی قمری‌هایی که هر صبح آواز «اعدام باید گردد» سرمی‌دهند (قاسمی ۱۲۵). «ناگهان احساس کردم در تله افتاده‌ام. دستی مرموز، به طرزی ماهرانه، اول دور و برم را خالی کرده بود تا فریادرسی نباشد، بعد در کمین نشسته بود تا، وقتش که رسید، چاقو را در پشتم فروکند» (همان ۱۰۸). جالب آن‌که به‌نظر می‌رسد این دست مرموز از آن خود راوی باشد. به این ترتیب، کل ماجرا تبدیل می‌شود به «بازی پیچیده‌ای ... که در آن هر کس هم شکارچی بود هم شکار» (همان ۱۵۵). راوی که به ظاهر قربانی جنایتی ناشناخته است، خود از سوی فاوست مورنائو متهم به ارتکاب «چندین فقره قتل» می‌شود (همان ۴۶) و در پایان اعتراف می‌کند که با آگاهی از آشفتگی روحی پروفت به دستکاری ذهن او پرداخته و او را تحریک به ارتکاب قتلی کرده که قربانی آن نیز خود راوی است (همان ۱۸۶،۱۸۷). این بازی خودویران‌گرانه آشکارا معرفت‌شناسی رمان کارآگاهی را به سخره می‌گیرد و آن را به صورت امری ناممکن و ناکافی نشان می‌دهد.

ایهاب حسن بی‌خودشدگی را از ویژگی‌های ادبیات پسامدرنیستی می‌داند و معتقد است که «پسامدرنیسم تعبیر سنتی از نفس را هدف قرار می‌دهد و به این ترتیب منجر می‌شود به توجه‌گریزی – تخت [و بدون عمق] بودن دروغین [شخصیت‌ها]، بدون درون/برون – یا عکس آن، تکثیر و انعکاس خود» (حسن ۱۹۶). چنین وضعیتی در رمان در شخصیت‌های مختلف به نمایش گذاشته شده است. سید، جوان ریاکاری که برای به‌دست آوردن امکانات بهتر سخت محتاج محبوبیت است (و در این زمینه بسیار هم موفق است)، در یادداشت‌های روزانه‌اش می‌نویسد: «چین و چروک‌های صورت افشاگرند! باید به جستجوی وسیله‌ای بود که چهره را به ماسک بدل کند...» (قاسمی ۱۵۸). تبدیل چهره به ماسک به بیان دیگر همان یک

www.SID.ir

Archive of SID

بعدی کردن وتخت کردن دروغین شخصیت است. وسیله‌ای که سید برای رسیدن به این هدف می یابد قرص لیزانکسیاست، دارویی آرام‌بخش با مضرات فراوان، که تنها خاصیت آن حفظ ظاهری آرام و بی‌دغدغه است. نه تنها سید، که تعداد زیادی از شخصیت‌های رمان لیزانکسیا مصرف می‌کنند. به عبارت دیگر تمامی این شخصیت‌ها در پی عمق زدایی از «خود» و تبدیل چهرهٔ خود به ماسک هستند. از سوی دیگر همین شخصیت‌ها به تکثیر خود می‌پردازند تا مفهوم «نفس» را به چالش کشند. راوی رمان اذعان می دارد که از خود هویتی ندارد و در هر لحظه در قالب شخص دیگری فرومی‌رود (همان ۸۰)، و از سوی دیگر بسیاری از شخصیت‌های رمان را شبیه به خود می‌کند. به عنوان مثال، سید همچون راوی ساز می‌نوازد و داستان می‌نویسد. حتی پروفت که به ظاهر دشمن اول راوی است مانند خود او نقاشی می‌کشد، گویی همان‌گونه که شهلا زرلکی بیان داشته، «نویسنده نقش مشترکی برای آدم‌های رمان خود نوشته، اما از هر یک بازی متفاوتی گرفته است» (زرلکی ۴۱). سخنرانی سرگیجه‌آور علی دربارهٔ نام‌های متعدد هر یک از ساکنان طبقهٔ شش نمونهٔ جالب دیگری از این تکثیر «خود» ارائه می‌دهد (همان ۱۲۳).

ایهاب حسن می‌گوید: «با گم شدن در بازی‌های زبان، در تفاوت‌هایی که حقیقت را به صورت چندگانه می‌سازند، نفس در غالب غیاب خود فرو می‌رود» تا از تفسیرپذیری سر باز زند (حسن ۱۹۶). و نیز عقیده دارد که در رمان پسامدرنیستی، شخصیت می‌تواند «موجود باشد و نباشد» (وُ ۱۹۸۴، ۹۱). نمونه‌ای روشن از مسئلهٔ غیاب را می‌توان در *همنوایی شبانه* یافت. راوی داستان که ادعا می‌کند خودش نیست و بدنش به وسیلهٔ سایه‌اش اشغال شده‌است (قاسمی ۲۳)، تصویر خود را در آینه نمی‌بیند. او که با غرق شدن محبوبش در رودخانه در سن چهارده‌سالگی ضربهٔ عاطفی بزرگی خورده است، از همان زمان خود را پشت سایه‌اش پنهان کرده تا از بی‌رحمی دنیای اطراف در امان باشد. به این ترتیب سایه یا تصویر توی آیینه، دیگر امتداد و انعکاس «خود» راوی نیستند بلکه هویتی مستقل و زندگی جداگانه‌ای پیدا کرده‌اند تا به جای راوی ضربه بخورند و راوی در غیاب خود، سایه‌اش را مقصر بداند. در حقیقت بیماری آینهٔ راوی، نه تنها نشان‌گر بحران هویت و روان‌پریشی اوست، بلکه از منظری دیگر می‌تواند نشانه‌ای مبنی بر اشتیاق و ارادهٔ او به «نبودن» باشد، اشتیاقی که در رمان نیز به آن اشاره می‌شود (همان ۱۴۰). به این ترتیب، «نیستی» دیگر در نقطهٔ مقابل «هستی» قرار نمی‌گیرد و تعادل دو کفهٔ معادلهٔ آشنای معرفت‌شناسانه – بودن یا نبودن – را برهم می‌زند و آن را به این صورت بازسازی می‌کند: بودن/نبودن در کدامین دنیا؟ و آیا بودن در هر یک از دنیاهای متصور

www.SID.ir

Archive of SID

در متن، لزوماً به معنای نبودن در سایر دنیاها است؟ چنین به‌نظر می‌رسد که راوی به‌طور هم‌زمان در تمامی دنیاهای موجود در متن حاضر و از تمامی آن‌ها غایب است. این مسئله، جهان رمان را در هاله ای از تردید و عدم‌قطعیت فروبرده است.

عدم قطعیت یا تعیین‌ناپذیری (indeterminacy) از ویژگی‌های مهم پسامدرنیسم است (حسن ۱۹۶) که در *همنوایی شبانه* کاملا مشهود است. در دنیای این رمان، هیچ چیز مطلق نیست. کیومرث پوراحمد در نقد خود بر *همنوایی شبانه* به این نکته اشاره می‌کند که نویسنده از همان صفحهٔ اول رمان با توصیف وحشت اسبی که راوی هرگز ندیده‌است: «با ما قرار می‌گذارد و توافق ما را جلب می‌کند که در هیچ مورد، هرگز 'قطعیت' وجود ندارد. آنچه را که راوی می‌گوید و می‌نویسد، الزاماً ندیده است و آن جور که می‌گوید هست الزاماً نیست و آن جور که ظاهراً نیست احتمالاً هست» (پوراحمد ۷). گفته‌های ضد و نقیض راوی نیز بر این احساس عدم قطعیت می‌افزاید. به عنوان مثال راوی بیان می‌دارد که رعنا زبان فرانسه نمی‌دانست (قاسمی ۹۰) و در جای دیگر گفته می‌شود که رعنا پس از خواندن ترجمهٔ فرانسوی کتاب راوی خودکشی کرده‌است (همان ۸۴). همچنین راوی در ابتدا می‌گوید که نقاشی شغل او نیست (همان ۲۶)، سپس اظهار می‌کند که نقاش ساختمان است. در رمان *همنوایی شبانه* حتی نام سگ صاحب‌خانهٔ راوی هم به طور قطع مشخص نیست. راوی بیان می‌کند که اریک فرانسوا اشمیت هرروز بر سر سگ خود «گابیک» فریاد می‌کشد و او را شلاق می‌زند، ولی همسر صاحب‌خانه که خود دچار فراموشی است هربار به راوی یادآوری می‌کند که گابیک مرده و این سگِ دیگری است که کاملا شبیه به سگ قبلی است، و هربار هم اسم تازه‌ای می‌گوید. این وضعیت پیچیده در مکالمهٔ زیر به اوج می‌رسد:

...«این یکی اسمش چیست؟»

– گابیک.

– مثل اینکه دفعهٔ قبل اسمش ارو بود.

– ارو مرد.

– گابیک هم که قبلاً مرده بود!

– بله، این ولف است. (همان ۱۳۸،۱۴۹)

رویارویی راوی با پسرش نیز به گونه‌ای تصویر شده که نمی‌توان با قطعیت از آن صحبت کرد. راوی ادعا می‌کند که پسرش او یا سایهٔ او را کشته‌است، اما فردای این مواجهه کت و شلوار خاکی پسر کف اتاق راوی افتاده است، و خود راوی به ملاقات صاحب‌خانه‌اش می‌رود.

www.SID.ir

Archive of SID

در این صورت کدام‌یک را باید قاتل دیگری به‌حساب آورد؟

این بخش از رمان از بعد دیگری نیز جالب توجه است. راوی که وقایع مربوط به زندگی خود در ساختمان اریک فرانسوا اشمیت، روزگار جوانی و مرگش را با استفاده از زمان گذشته نقل می‌کند، تنها در صحنهٔ رویارویی با پسرش و دربخش پایانی کتاب که از دید سگ صاحب‌خانه روایت شده، از زمان حال استفاده می‌کند. این شیوهٔ روایت توالی منطقی زمان را بر هم می‌زند.

پتریشیا و از «فروپاشی همه جانبهٔ سامان زمانی و مکانی روایت» در فراداستان سخن به میان می‌آورد (و ۱۳۸۳، ۱۸۱) و بری لوئیس بی‌نظمی زمانی را از ویژگی‌های ادبیات داستانی پسامدرنیستی می‌داند (لوئیس ۸۵). منتقدان زیادی به مسئله‌ی زمان در *همنوایی شبانه* پرداخته اند که از میان آن‌ها می‌توان به زرلکی (زرلکی ۳۸)، افشار (افشار ۱۵) و صادقی (صادقی ۴۳) اشاره کرد. زمان در رمان رضا قاسمی به مسئله‌ای بغرنج تبدیل شده‌است که بر سویهٔ وجودشناسانهٔ رمان تاکید می‌کند: «چیزهایی مثل 'امروز'، 'دیروز' و 'فردا' مال آنجاست. شما الان خودتان را در چه وقتی احساس می‌کنید؟ روز؟ شب؟ شما فقط مرده‌اید، همین» (قاسمی ۸۴). در دنیای پس از مرگ، همچون سیارهٔ ترالفامادور در رمان *سلاخ‌خانهٔ شمارهٔ پنج* کرت ونه‌گات، زمان ساکن، غیرخطی و دربرگیرندهٔ تمامی زمان‌هاست. اما خود این دنیا با استفاده از افعال ماضی توصیف، و در نتیجه برساخته، شده‌است و در تناقض با خود است. «وقفه‌های زمانی» راوی، نمونهٔ آشکار دیگری از بی‌نظمی زمانی در رمان است.

این‌گونه شکست‌های زمانی، به علاوهٔ ساختار بریده بریده و اپیزودیک رمان، نشان‌گر ازهم‌گسیختگی در دنیای *همنوایی شبانه* است که به گفتهٔ لوئیس (لوئیس ۹۱) و حسن (حسن ۱۹۶) از ویژگی‌های اصلی ادبیات پسامدرنیستی است و با تاکید بر عدم انسجام و ارتباط عناصر مختلف رمان، تفسیرناپذیری دنیای تصویر شده در رمان را به نمایش می‌گذارد. مفهومی که راوی از آن به عنوان تسلیم شدن به «اقتدار لحظه» (قاسمی ۱۳۹) نام می‌برد، در حقیقت، بی‌نیازی شخص از تفسیر دنیا برای پیوند دادن حال با گذشته و آینده است. اگر تنها «لحظه» باشد، گذشته و آینده‌ای نیست، ترس و ابهامی نیست، خاطره و آرزویی نیست. هر چیزی همان قدر حاضر است که غایب، همان قدر فهمیدنی که تفسیرناپذیر. اگر تنها «لحظه» باشد دیگر معمایی نخواهد بود، و نیاز به حل آن، و سرخوردگی و پریشانی از حل‌ناپذیری آن. آرزوی زندگی کردن در لحظه در حقیقت راه حل راوی است در رویارویی با سوالات وجودشناسانه‌ای که او را احاطه کرده‌اند، راه حلی که اورا بی‌نیاز از پاسخ‌گویی به این سؤالات

www.SID.ir

Archive of SID

بی‌جواب می‌کند. فرجام غیرمنتظرهٔ رمان در حقیقت بازتاب چنین آرزویی است.

بر خلاف رمان‌های رئالیستی و ناتورالیستی– که معمولاً فرجامی قطعی ارائه می‌دهند – و رمان مدرن با فرجام ناتمام آن، «در رمان پسامدرن به فرجام چندگانه و کاذب و تصنعی و یا به تقلید تمسخر آمیزی از فرجام برمی‌خوریم» (لاج ۱۵۷). فرجام رمان پسامدرنیستی همچون سایر اجزای آن به برساخته بودن حقیقت اشاره دارد. پایان باورنکردنی و خارق‌العادهٔ *همنوایی شبانه* نیز متناسب با سمت و سوی هستی‌شناسانهٔ رمان است. در فصل ماقبل آخر رمان، زمانی که محاکمهٔ شب اول قبر راوی پایان یافته، فاوست مورنائو چنین حکم می‌کند: «خب، حضرت! ما دیگر اینجا کاری نداریم. جرم شما محرز است. اگر نمی‌خواهید اعتراف کنید مسئلهٔ خودتان است. روح شما پلید است. برای تطهیر، تنزل مرتبه پیدا می‌کنید» (قاسمی ۱۸۵). در بخش بعد، خواننده خود را در زمان حال و در اتاق اریک فرانسوا اشمیت می‌بیند و در می‌یابد که سگ صاحب‌خانه، راوی این بخش از رمان است. به نظر می‌رسد که گابیک صورت تناسخ یافتهٔ راوی است، حال آن که پیش از این راوی از برخوردهای خود با گابیک صحبت کرده است. و حالا همین سگ است که بخش پایانی رمان را روایت می‌کند و به تقلید تمسخر آمیز از فرجام رمان‌های قرن ۱۸و۱۹، سرنوشت تک تک ساکنان طبقهٔ ششم را بیان می‌کند. سگ شدن راوی از سویی بیانگر ماهیت رابطهٔ بین راوی و دنیاست و از سوی دیگر به صورتی کنایه‌آمیز و طنزآمیز، انتخاب داوطلبانهٔ خود راوی است برای بقا. فرجامی که در ابتدا فاجعه‌ای هولناک به نظر می‌رسد رفته رفته به نمونهٔ تمسخرآمیزی از بهشت تبدیل می‌شود: در پایان کار بیشتر شخصیت‌ها ساختمان را خالی می‌کنند، به‌جز سید (که پیشاپیش از مرگ قریب‌الوقوع او آگاهیم)، و بندیکت، زن فرانسوی که جنون‌زده، همچون شمس مولانا، چراغ در دست می‌گیرد و در راهروها به جستجوی گربهٔ خود برمی‌خیزد. در انتها حتی اریک فرانسوا اشمیت ناگهان «نعش زمین می‌شود» (همان ۱۹۰) تا راوی مطمئن شود که فردا شلاقی در کار نخواهد بود و او آزاد خواهد بود تا، بی خاطرهٔ گذشته و فکر آینده، زندگی سگی آزادی داشته باشد و برای اولین بار در «لحظه» زندگی کند. در حقیقت، به نظر می‌رسد کتابی که راوی نوشته (و به وسیلهٔ آن به صورت مستقیم یا غیر مستقیم سرنوشت تمام شخصیت‌های رمان را رقم زده است) به او کمک کرده تا به آن‌چه می‌خواهد برسد و تنزل مرتبهٔ راوی، نه عقوبتی دردناک، که برآورده شدن آرزوی اوست.

www.SID.ir

Archive of SID

نتیجه

از نکات یاد شده در نوشتار حاضر، که به بررسی گوشه‌ای از ویژگی‌های رمان پرداخته است، می‌توان نتیجه گرفت *همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها* رمانی است پسامدرنیستی که تبیین کنندهٔ ابهامات وجودشناسانهٔ دنیایی – یا دنیاهایی – است که راوی و نویسنده به آن تعلق دارند. پیچیدگی‌های وجودشناسانه‌ی رمان به گونه‌ای است که خواننده را به پرسش در رابطه با ماهیت دنیایی/دنیاهایی که در آن به تصویر کشیده شده وادار می‌کند. در *همنوایی شبانه* مرز بین خیال و واقعیت، دنیای متن و دنیای نویسنده و خواننده، مرگ و زندگی و هستی و نیستی چنان بر هم ریخته که حتی ذهن مبتلا به پارانویای راوی نیز برای درک این‌ها کفایت نمی‌کند. آشفتگی و عدم قطعیت موجود در رمان هم زائیده‌ی پریشانی و آشفتگی دنیای درون و بیرون راوی (و نویسنده و حتی خواننده) است و هم به نوبه‌ی خود آن را تشدید می کند. روایت هم علت و هم معلول این آشفتگی است.

رمان در بازنمایی این سرگشتگی وجودشناسانه از بسیاری از تکنیک‌های ادبیات داستانی پسامدرنیستی بهره گرفته است. زمان رمان درهم‌ریخته و نامنظم، و زبان رمان، فراداستانی است. اسامی و اصطلاحات به‌گونه‌ای به کار رفته اند که تصنعی بودن و برساخته بودن رمان را به نمایش می‌گذارند. با فروپاشی روایت‌های اعظمی چون اقتدار نویسنده، فاصله‌ی بین شخصیت‌ها و نویسنده از بین می‌رود و راوی نویسنده برای تثبیت موقعیت خود به جعل رمانی که خواننده در پیش رو دارد می‌پردازد. مسئله‌ی هویت برای راوی و سایر شخصیت‌ها ، معمایی سرگیجه‌آور است که تنها با بی‌خودشدگی و غیاب می‌توان از فشار خردکنندهٔ آن کاست.

رضا قاسمی از این تکنیک‌ها و ویژگی ها چنان استادانه استفاده کرده که در رمان خوب جای گرفته اند و بر آن تحمیل نشده‌اند، و بدین ترتیب آن را به یکی از آثار یکدست و خواندنی این‌گونه ادبیات تبدیل کرده‌اند. مسائل و تضادهایی که زندگی یک ایرانی در غربت ایجاد می‌کند، تناقضات و گسست‌های موجود در تاریخ و فرهنگ ایران، و معضلات زندگی در دنیای پسامدرن به شکلی هنرمندانه در ساختار و محتوای رمان منعکس شده و تصویری از وضعیت انسان معاصر ارائه داده که از یک سو برای خوانندهٔ ایرانی قابل هضم و لذت بخش است و از سوی دیگر با فضای ادبی موجود در جهان هماهنگ است.

www.SID.ir

Archive of SID

Bibliography

Afshar, Amir. "Samphony-e Adamak-haye Choobi" (Wooden Puppet's Symphony). *Haft* 2, 14-15.

Eslami, Majid. "Eghtedar-e Khamoush-e Divarha" (The Silent Authority of Walls). *Haft* 2, 8-10.

Ghassemi, Reza. (1381/ 2003). *Hamnavayi-e Shabane-ye Orkestr-e Choobha* (The Nocturnal Harmony of Wood Orchestra). Tehran: Varjavand Publications.

Gholami, Ahmad. "Afaridegar-e Virani" (The Creator of Destruction). *Hambaste*gi 613 (24 Aazar 81), 7.

Hasan, Ihab. (1992). "Pluralism in Postmodern Perspective". *The Post-Modern Reader.* London: Academy Editions. 196-207.

Lewis, Barry. (1383/2004). "Pasamodernism va Adabiyat (Postmodernism and Literature)". In *Modernism va Pasamodernism dar Roman* (Modernism, Postmodernism, and the Novel). Selected and translated by Hossein Payandeh. Tehran: Rooz-negar Publication. 77-109.

Lodge, David. (1386/2007). "Roman-e Pasamodernisti" ("Postmodernist Novel"). *Nazariye-haye Roman: Az Realism ta Pasamodernism* (Theories of the Novel: From Realism to Postmodernism). Selected and translated by Hossein Payandeh. Tehran: Niloofar Publications. 143-200.

Lyotard, Jean-François. (1979). "Introduction to *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge"*. Accessed 21 June 2008. Updated 2004. <http://www.idehist.uu.se/distans/ilmh/pm/lyotard-introd.htm> .

McHale, Brian. (1383/2004). "Gozar az Modernism be Pasamodernism dar Adabiyat-e Dastani: Taghyeer dar Onsor-e Ghaleb (From Modernist to Postmodernist Fiction: Change of Dominant)". In *Modernism va Pasamodernism dar Roman* (Modernism, Postmodernism, and the Novel). Selected and translated by Hossein Payandeh. Tehran: Rooz-negar Publications. 111-177.

Motlagh, Ali. "Vaghty az Marg Harf Mizanim az Che Harf Mizanim" (What We Talk about When We Talk about Death). *Haft* 2, 16-20.

Nicol, Bran. (1999). "Reading Paranoia: Paranoia, Epistemophilia and the Postmodern Crisis of Interpretation". *Literature and Psychology* 45 (1-2), 44-62.

Payandeh, Hossein. (1386/2007). *Romane-e Pasamodern va Film: Negahi be Sakhtar va Sana'ate Filme-e "MIX"* (The Postmodern novel and Film: a Monograph on the Structure and Techniques of "MIX"). Tehran: Hermes Publishers.

Pourahmad, Kiomarth. (1382/2003). "Haras-e Ayeneh az Ayenegi" ("The Mirror's Fear of Mirroring"). *Haft* 2, 7-8.

www.SID.ir

Archive of SID

Sadeghi, Leila. "Hamzanani-e *Hamnavayi-e Shabane-ye Orkestr-e Choobha ba Sallakh-khaneye Shomareye Panj va Boof-e Koor"* (Simultaneity of The Nocturnal Harmony of Wood Orchestra with Slaughterhouse Five and The Blind Owl) . Kelk 149 & 150, 43-47.

Safarian, Robert. "Haras, Hasrat, Tanz" (Horror, Regret, Humor). *Haft 2*, 8-10.

Sartipi, Siavash. (1378/ 1999). "Afarinesh-e Honari az Jayi Miayad Bas Amightar az Agahi: Goftegou ba Reza Ghassemi (Artistic Creation Comes from a Place Much Deeper than Consciousness: An Interview with Reza Ghassemi)". *Shahrzad* 3, 158-177.

Shahrokhi, Mahasti."Hamin Hala" (Right Now). Maks 8, 31-37.

Valayi, Dariush. "Yaddashti Bar Roman-e *Hamnavayi-e Shabane-ye Orkestr-e Choobha"* (A Note on The Nocturnal Harmony of Wood Orchestra) . *Maks* 8, 40-41.

Waugh, Patricia. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Routledge.

---. (1383/2004). "Modernism va Pasamodernism: Ta'rifi Jadid az Khod-Agaahi-e Adabi (Modernism and Postmodernism: The Redefinition of Self-consciousness)". In *Modernism va Pasamodernism dar Roman* (Modernism, Postmodernism, and the Novel). Selected and translated by Hossein Payandeh. Tehran: Rooz-negar Publications. 179-257.

Zarlaki, Shahla. "Taknavazi-e Shabaneye Peik-e Saaye" (The Nocturnal Solo of the Messenger of the Shadow). *Bidar* 20, 38-42.

www.SID.ir