ادب پژوهی
شمارهٔ دوازدهم
تابستان ۱۳۸۹
صفحات ۵۲-۳۱

واژگان کلیدی
☑ شیوهٔ روایت
☑ زاویهٔ دید
☑ کارکرد راوی
☑ داستان‌نویسی
☑ رضا قاسمی

بررسی کارکرد راوی و شیوهٔ روایتگری در رمانِ *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها*

دکتر کاووس حسن‌لی*
استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز
طاهره جوشکی**
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز

چکیده

رمان *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها* نوشتهٔ رضا قاسمی، از آثار برجستهٔ معاصر در حوزهٔ داستان‌نویسی است. مهم‌ترین ویژگی این رمان به‌کارگیری نوعی خاص از راوی غیرقابل اعتماد است. بیماری‌های روانی یدالله، راوی رمان، باعث ایجاد ابهام و مبنای شگردآفرینی روایی رمان است. نوع راوی و شیوهٔ روایتگری او نیز تأثیر زیادی بر دیگر عناصر داستان نهاده است. در این مقاله ویژگی‌های راوی و تأثیر شیوهٔ روایت او بر دیگر عناصر داستان بررسی شده است. همچنین پیوند راوی با عناصر ابهام‌زای داستان تحلیل شده است تا برخی از ابهام‌های رمان تبیین و یا رمزگشایی شود. این بررسی نشان می‌دهد که درک این رمان و رمان‌هایی مانند آن، بدون شناخت راوی و شیوهٔ روایتگری آن امکان‌پذیر نیست.

نشانی پست الکترونیکی نویسندگان:
*hasanli_adab@yahoo.com
**T-joushaki@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۹/۳/۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۰/۲/۲۶

Archive of SID
www.SID.ir

۱- مقدمه

رمان *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها* نوشتهٔ رضا قاسمی که در سال ۱۹۹۶م در آمریکا و در سال ۱۳۸۰ش در ایران منتشر شد، توانست جایزهٔ بهترین رمان اول سال بنیاد هوشنگ گلشیری و جایزهٔ بهترین رمان سال ۱۳۸۰ منتقدان مطبوعات را از آن خود کند. همچنین این اثر به‌عنوان رمان تحسین‌شدهٔ سال ۱۳۸۰ (جایزهٔ مهرگان ادب) نیز برگزیده شد.

مهم‌ترین ویژگی‌ای که از این رمان یک اثر شاخص ساخته است، انتخاب نوعی خاص از راوی غیرقابل اعتماد است که تأثیر ویژه‌ای بر زمان، شخصیت‌پردازی و دیگر عناصر رمان دارد. بخش اعظم این رمان از زاویه‌دید اول شخص مفرد و از سوی «من- راوی قهرمان یا شخصیت اصلی» روایت می‌شود. بخش‌های محدودی از داستان نیز از سوی دو شخصیت نکیر و منکر و از زاویه‌دید دانای کُلِ محدود و نامحدود روایت می‌شود. البته بخش‌هایی از روایت «من- راوی» نیز به شیوهٔ تک‌گویی درونی نقل شده‌است.

دربارهٔ کارکرد راوی و شیوهٔ روایتگری این رمان تاکنون پژوهش روشمند و دقیقی صورت نگرفته است و در منابع موجود تنها اشارات پراکنده‌ای دیده می‌شود که گاه درک ویژگی‌های روایی رمان را دشوارتر می‌سازد. بیشترین اطلاعات دربارهٔ راوی اثر، به صورت پراکنده در مصاحبه‌های نویسنده دیده می‌شود. در برخی مقاله‌ها کم‌وبیش به شخصیت راوی توجه شده است و چند مقاله نیز ضمن بررسی دیگر عناصر رمان به ویژگی‌های راوی اشاره کرده‌اند.

لیلا صادقی در مقالهٔ «هم‌زمانی هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها با سلاخ‌خانهٔ شمارهٔ ۵ و بوف کور» به مقایسهٔ سه اثر *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها*، *سلاخ‌خانهٔ شمارهٔ ۵* و *بوف کور* پرداخته و با بیان وجوه اشتراک این سه اثر در مفاهیم مشترکی چون زمان و هویت، به تفاسیر معنایی و اسطوره‌شناختی پرداخته است. صادقی با این رویکرد، به‌صورت گذرا به برخی از ویژگی‌های راوی، ازجمله بیماری آینه، خودویرانگری و سایه پرداخته است (۱۳۸۳: ۴۷-۴۳). ثریا داوودیِ حموله در مقالهٔ کوتاه «برنیامدن از پسِ غربتِ این جهانِ غربتی»، به نقد این رمان پرداخته است. او بیشتر با نگاهی جامعه‌شناسانه و تا اندازه‌ای فلسفی به تحلیل مضمون، فضاسازی و کنش‌های داستان می‌پردازد و گریزهایی کوتاه

Archive of SID

www.SID.ir

نیز به شخصیت‌پردازی، فضاسازی اکسپرسیونیستی، لحن و زبان داستان دارد (۱۳۸۲: ۲۵-۲۲). روح‌الله کاملی نیز در مقالهٔ «هم‌نوا با رهبر شبانهٔ ارکستر چوب‌ها: جستاری زیبایی‌شناسی و متن‌محور به رمان هم‌نوایی...»، به توصیف ساختار رمان و دلائل پیچیدگی آن پرداخته و در نهایت، شخصیت‌ها و ویژگی‌های آنها را برشمرده است (۱۳۸۵: ۸۷-۷۶).

نوشته‌های کوتاه زیر در برخی روزنامه‌ها و نشریات منتشر شده است که معمولاً به معرفی این اثر و مضمون آن پرداخته‌اند: مقالهٔ «نگاهی به رمان هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» نوشتهٔ یاسر نوروزی (۱۳۸۱: ۲۲)؛ مقالهٔ «آینه‌ای برای آینه‌گم‌کردگان» نوشتهٔ عنایت سمیعی (۱۳۸۱: ۱۱)؛ مقاله‌های «راوی کاریکاتوری» و «فردیت گم‌شدهٔ انسان‌ها» نوشتهٔ حمید مزرعه (۱۳۸۱: ۲۱ و ۱۳۸۲: ۱۴)؛ مقالهٔ «سقوط خود» نوشتهٔ نسیبه فضل‌اللهی (۱۳۸۴: ۸) و مقالهٔ «معمای معمار کلمات» نوشتهٔ ارسلان عبداللهی (۱۳۸۳: ۴۹-۴۸). در این مقاله‌ها اشارات پراکنده‌ای نیز دربارهٔ راوی و شیوهٔ روایتگری رمان وجود دارد که در مقالهٔ حاضر به آنها اشاره شده است.

۲- عناصر رمان

یدالله هنرمند روشنفکری است که از سال‌ها پیش در فرانسه اقامت دارد. او همسر و دخترش را در فرانسه از دست داده است و حال در طبقهٔ ششم خانه‌ای در پاریس، در همسایگی چند مهاجر ایرانی و غیر ایرانی زندگی می‌کند. او پیش از این شغل‌های متفاوتی را تجربه کرده است و اکنون نقاش ساختمان است.

یدالله مدتی با دختری به نام رعنا که به‌تازگی به فرانسه مهاجرت کرده و مهمان او بوده رابطه داشته است، اما با ایجاد اختلاف میان آنها، او برای خلاص‌شدن از دست رعنا، سعی می‌کند او را به دوستش «سید» که در همان طبقه زندگی می‌کند، نزدیک کند. با ورود مستأجری به نام «پروفت»، آرامش طبقه به هم می‌خورد. پروفت که در ظاهر انسانی پایبند به مذهب است از رابطهٔ سید و رعنا عصبانی می‌شود. او یک شب با کارد به سراغ سید می‌رود تا او را بکشد، اما موفق نمی‌شود و رعنا و سید به‌طور موقت آپارتمان را ترک می‌کنند. پروفت با تأکید بر اینکه دستور کشتن افراد از جانب خداوند

Archive of SID

www.SID.ir

به او ابلاغ می‌شود، به راوی می‌گوید که در اتاق‌های شش و چهارده شیطان سکونت دارد و این دو اتاق از اهداف او به شمار می‌آیند. اتاق شمارهٔ شش که اکنون رعنا در آن سکونت دارد، از آنِ راوی است و این تهدید در ظاهر باعث ترس راوی می‌شود. اتاق شش نیز متعلق به زنی به نام بندیکت است که با فریدون، یکی از ساکنان آپارتمان، دوست شده است.

راوی از ترس پروفت سراسیمه به سراغ صاحب‌خانه- که در طبقهٔ چهارم ساکن است- می‌رود، اما پیش از بیان ماجرا به این نتیجه می‌رسد که صاحب‌خانهٔ مهربان و صلح‌جو به مهاجران از سر شفقت می‌نگرد و به حرف او توجهی نخواهد کرد. او به‌ناچار از خانهٔ صاحب‌خانه بیرون می‌آید و پروفت که در پله‌ها کمین کرده است با چاقویی او را می‌کشد.

پس از مرگ راوی، درحالی‌که او با کاردی در بدنش بر تخت افتاده است، نکیر و منکر به سراغ او می‌آیند و از او دربارهٔ مسائل گوناگون، ازجمله کتابی که او با عنوان «هم‌سرایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» نوشته است، پرس‌وجو می‌کنند. سرانجام آنها او را وامی‌دارند که به جرم تحریف حقایق، در شمایل سگ صاحب‌خانه به دنیا بازگردد.

راوی رمان، یدالله، هنرمندی است سرخورده که با طبع‌آزمایی در شاخه‌های مختلف هنری، همچون بازیگری، خوانندگی و موسیقی، هر یک از آنها را با بهانه یا بدون بهانه‌ای موجّه رها کرده و اکنون به حرفهٔ نقاشی مشغول است. او به گفتهٔ خود نقاش ساختمان است و شب‌ها نیز به کشیدن پرترهٔ اشخاصی می‌پردازد که از نظر او در درونشان معمایی وجود دارد. در متن داستان، تنها یک بار، به‌طور غیرمستقیم به نام راوی (یدالله) اشاره می‌شود (قاسمی، ۱۳۸۲: ۱۲۸).

بیشتر شخصیت‌های رمان همسایگان راوی هستند که عبارت‌اند از چند ایرانی مهاجر یا تبعیدی و یکی دو نفر غیرایرانی. مکان اصلی داستان، طبقهٔ زیر شیروانی محل زندگی راوی است و ماجراهای محوری داستان در همین مکان اتفاق می‌افتد. تم اصلی داستان نیز ترس و ویرانی است که در طول داستان به‌خوبی به خواننده القا می‌شود.

راوی در اوائل داستان به سه بیماری روانی خود اعتراف می‌کند: «من سه بیماری مهلک دارم: وقفه‌های زمانی، خودویرانگری و آینه» (همان: ۳۶)؛ اما با دقت و توجه در

www.SID.ir

قرائن و نشانه‌های موجود در روایت، به‌تدریج مشخص می‌شود او اختلالات شخصیتی دیگری نیز دارد که با شناخت این بیماری‌ها، علائم آن را می‌توان در متن تشخیص داد. راوی خود نیز غیرمستقیم به این بیماری‌ها اشاره می‌کند.

۳- تحلیل رمان

در روایت‌هایی که من-راوی آنها را روایت می‌کند، نخستین مرجع و معیارِ تشخیص و دریافت حقیقت، خودِ راوی است، اما در رمان قاسمی گویی هیچ مرجعی برای گشودن پیچیدگی‌ها، قفل‌ها و سردرگمی‌های داستان وجود ندارد. اگرچه نکیر و منکر با زاویه‌دید دانای‌کل و از طریق بازجویی راوی، بخش‌هایی از داستان را روشن می‌کنند، خواننده تا پایان داستان نمی‌فهمد که راوی مرده است و یا مرگش نیز زاییدهٔ توهم اوست. حتی به نظر می‌رسد نکیر و منکر نیز زاییدهٔ تخیل و توهم راوی باشند و با این‌که راوی نشانه‌هایی را به جا گذاشته است، هیچ‌کس و حتی خود او دربارهٔ حوادث داستان به قطعیت نمی‌رسد. مسلماً خواست نویسنده نیز ایجاد یک فضای غیرقطعی بوده است.

۳-۱- دلایل به‌کارگیری شیوهٔ روایتی «من-راوی»

از نخستین کسانی که از شیوهٔ من-راوی استفاده کرد، صادق هدایت است. او در *بوف کور* این گونهٔ روایت را به کار برد. شاید هدایت با توجه به تفاوت نویسنده و «من-راوی» و به‌شیوه‌ای آگاهانه این زاویه‌دید را به‌کار برده باشد و شاید نیز این کاربرد ناشی از خودویرانگری و نیهلیسم او باشد. «به نظر می‌رسد پس از هدایت استفاده از این شیوهٔ روایت به بیراهه رفت، چراکه نویسندگانِ ایرانیِ پس از او، گویی بدون اطلاع یا بی‌توجه به تفاوت من- راوی و نویسنده، تسلیم یکی‌پنداشته‌شدن من- راوی با نویسنده از سوی خوانندگان عمومی می‌شدند، که نتیجهٔ آن نیز فوجی از من- راوی‌های بی‌عیب‌ونقص و مقدس‌نما و عادل و... در داستان‌ها بوده است. گویی نویسندگان در فضایی که خودسانسوری به قدر کافی کوچکشان کرده بود و باعث شده بود از خودشان فاصله بگیرند، فردیت خود را نپذیرفته، عیب‌های خود را نیز نمی‌بینند و جامهٔ قدّیس به تن می‌کنند که البته این با ذات ادبیات منافات دارد» (قاسمی، ۱۳۸۱ب: ۳۳). مثال بارز این تحلیل، داستان *مدیر مدرسه* از جلال آل‌احمد است. راویان اول شخص در ایران عمدتاً نه

www.SID.ir

حسادت دارند، نه رذالت، نه حقارت و نه هیچ ضعف انسانی دیگری، و سرشارند از نیکی و عدالت‌خواهی و قداست (قاسمی، ۱۳۸۱د: ۱۲). به اعتقاد رضا قاسمی *سنگی بر گوری آل‌احمد* تنها استثنایی است که نویسنده خود واقعی‌اش را با تمام ضعف‌های انسانی‌اش به تصویر می‌کشد، که البته باتوجه به انتشار اثر بعد از مرگ نویسنده، شاید آل‌احمد آن را به قصد چاپ ننوشته باشد (قاسمی،۱۳۸۱ب: ۳۶).

اگرچه امروز تفاوت نویسنده با من-راوی برای خوانندگان حرفه‌ای و نیمه‌حرفه‌ایِ داستان آشکار است، انتخاب این گونهٔ روایت اقدامی شجاعانه به شمار می‌آید؛ چراکه راوی این رمان وجوه اشتراک زیادی با نویسنده (قاسمی) دارد و بعضی خوانندگان حرفه‌ای نیز راوی را همان نویسندهٔ رمان می‌دانند. رضا قاسمی و راوی رمان هردو با تبعیدی خودخواسته به فرانسه مهاجرت کرده‌اند و راوی نیز مانند قاسمی، هنرمندی است که در تئاتر و موسیقی دستی داشته و اکنون به نویسندگی می‌پردازد. وجود این اشتراکات باعث شده است برخی منتقدان قاسمی را «راوی کاریکاتوری» این رمان بنامند و اظهار کنند که شخصیت راوی، کاریکاتوری از رضا قاسمی را در نقش یک «نویسنده- دلقک» ترسیم می‌کند (مزرعه، ۱۳۸۱: ۲۱). اما به نظر می‌رسد قاسمی با انتخاب این راوی در پی تصویرِ رشد فردیت یک نویسنده در اثر آزادی درونی و بیرونی بوده است. او خود انگیزه‌اش را از انتخاب این زاویه‌دید چنین بیان کرده است:

> از نظر تکنیکی راوی اول شخص به من این امکان را می‌داد که یک شخصیت را به اصطلاح نقاش‌ها با چند «تاش» نشان بدهم و برای من که سخت شیفتهٔ ایجازم و از روده‌درازی بیزار، این امکانِ مطلوبی بود. نکتهٔ دیگر، دغدغهٔ همیشگی من برای حقیقت است. راوی اول شخص تنها به بیان مکنونات ضمیر خویش و نیز گزارش آن چیزی خویش را متعهد می‌کند که ناظر آن بوده [است]. راوی دانای کل (جدا از استیل نویسنده و نوع استفاده‌ای که از این روش می‌کند) در ذات خود مدعی این است که مالک حقیقت است و همه چیز را دربارهٔ شخصیت‌ها می‌داند. راوی اول شخص چنین ادعایی ندارد، بلکه برعکس، مدعی بی‌اطلاعی خود در مورد بعضی چیزهاست. اما مهم‌ترین انگیزهٔ من در انتخاب راوی اول‌شخص، واکنشی است به وقایع پیرامونم... (قاسمی، ۱۳۸۱الف: ۱۲).

در روایت‌هایی که یکی از دغدغه‌های اصلی نویسنده، نمایاندن عمیق و دقیق بُعد روان‌شناختی شخصیت‌ها باشد، معمولاً از این نوع روایت (یا روایت دانای‌کل محدود به یک شخص) استفاده می‌شود. در این گونهٔ روایت، تمامی تمرکز داستان بر یک شخصیت

Archive of SID

www.SID.ir

است و او با نحوهٔ روایت، بیانات، نحوهٔ نگرش و قضاوت و...، تمامی ابعاد درونی و بیرونی خود را برای مخاطب رو می‌کند. در این رمان به‌کارگیریِ من- راوی‌ای که به چند بیماری روانی جدی دچار است، باعث پیچیده شدن طرح داستان، نبودن یک معیار برای تشخیص واقعیت، و درنتیجه نسبی و غیرقطعی جلوه دادن حقیقت گردیده است.

۳-۲- دلایل غیرقابل‌اعتماد بودن راوی و تأثیر آن بر عناصر روایت

راوی رمان علاوه بر سه بیماری‌ای که خود به آنها اشاره می‌کند، مبتلا به «پارانویا» نیز هست؛ بنابراین نمی‌توان فهمید ماجرا تا چه حد واقعی و تا چه حد زاییدهٔ توهم اوست: از یک طرف هر بخش داستان نیز خطاب به اشخاص مختلف است و راوی نیز مانند بسیاری از انسان‌ها تحت شرایطی خاص یا فشار و اجبار، ممکن است جاهایی دروغ گفته باشد تا خودش را نجات دهد یا این که همدردی مخاطب را برانگیزد... از طرفی دیگر، باید به این نکته نیز اشاره کرد که راوی از تمام ماجرا دو روایت نوشته، که یکی از آنها روایت تحریف‌شدهٔ ماجراست. بنابراین چه کسی را می‌توان سراغ گرفت که بتواند پاسخی به وهمی یا قطعی بودن کل داستان از جمله پایان آن بدهد (قاسمی، ۱۳۸۱ج: ۷).

در اینجا لازم است بیماری‌های راوی معرفی شوند تا تأثیر آنها بر روایت غیرموثق او و همچنین دیگر عناصر داستان، آشکار گردد:

۳-۲-۱- بیماری آینه

یکی از موتیف‌های اصلی داستان، بیماری آینهٔ راوی است. راوی تقریباً تا اواخر داستان، خود را در آینه نمی‌بیند. این بیماری در حقیقت یک نوع بیماری هویت یا حضور است. با استناد به منطق رمان «دیده‌شدن در آینه به معنای غیاب یا شیءوارگی و دیده‌نشدن به معنی حضور و زنده‌بودن است» (صادقی، ۱۳۸۳: ۴۶). این تحلیل از سطرهای زیر قابل دریافت است:

> هربار که می‌ایستم جلوی آینه فقط سطح نقره‌ای محوی را می‌بینم که تا ابدیت تهی است. اوایل گمان می‌کردم اشکال از آینهٔ من است... آخر درست است که تصویر را نمی‌دیدم اما صدای ترد خراشیدن ریش‌تراش را که می‌شنیدم (قاسمی، ۱۳۸۲: ۴۱).

Archive of SID

www.SID.ir

از طرفی بیماری آینه با موتیف سایه - که از موتیف‌های اصلی داستان است - ارتباط دارد. گویی از چهارده‌سالگی که راوی عشق اولش را در اثر غرق‌شدن در رودخانه از دست داده، خودش از بدنش خارج شده و سایه‌اش جای او را گرفته است. بنابراین ندیدن خود در آینه می‌تواند با موتیف ورود سایه به بدن راوی به ارتباط داشته باشد، چراکه وقتی سایهٔ راوی در سنین پیری از بدن او بیرون می‌رود و خود او جای سایه را می‌گیرد، او می‌تواند خود را در آینه ببیند.

۳-۲-۲- خودویرانگری

افزون‌بر خودِ راوی، دوست او «برنارد» نیز به این بیماری راوی اشاره می‌کند: «باید بگویم که مجموعهٔ اعمال و رفتارت نشان می‌دهد که آدمی هستی خودویرانگر» (همان: ۱۴۴).

قتل راوی نیز درنتیجهٔ این اختلال شخصیتی شکل می‌گیرد. او چنان به تمامی بخت‌ها و فرصت‌هایش پشت‌پا می‌زند که گویی با خود دشمن است و در نهایت نیز نقشهٔ قتل خود را می‌کشد. این موتیف هم باعث ایجاد تعلیق و هم موجب نوعی از «فاصله‌گذاری برشتی» (مزرعه، ۱۳۸۲: ۱۰) در داستان شده است. راوی این بیماری را به‌گونه‌ای دیگر توجیه می‌کند:

> تو حق داری برنارد خودویرانگر بنامی‌ام، اما من حق ندارم به کسی بگویم که اگر دائم با خود می‌جنگم، که اگر همواره برخلاف مصلحت خویش عمل می‌کنم، از آن روست که من خودم نیستم. که این لگدها که دائم به بخت خویش می‌زنم لگدهایی است که دارم به سایه‌ام می‌زنم. سایه‌ای که مرا بیرون کرده و سال‌هاست غاصبانه به‌جای من نشسته است (قاسمی، ۱۳۸۲: ۲۴).

حتی نقشهٔ قتل راوی نیز که به دست خود او طراحی شده است، در حقیقت نقشه‌ای است برای سربه‌نیست کردن سایه‌اش. اما راوی در پاسخ به این سؤال نکیر و منکر که چرا پس از بیرون رفتن سایه‌اش نیز در پی کشتن خود بوده است، اظهار می‌دارد که بعد از بیرون رفتن سایه‌اش، او که سال‌ها با تصویر چهارده‌سالگی‌اش زیسته، حال تصویر پیرمردی را در آینه می‌بیند که به اندازهٔ سایه‌اش با او غریبه است (همان: ۱۸۶). او سال‌هاست به مبارزه با سایه‌اش عادت کرده است و دیگر قادر به ترک عادت و پذیرفتن این چهرهٔ ازسایه‌غریب‌تر خود نیست. البته تمامی این ادعاها نیز به‌علت پارانویای راوی در هاله‌ای از ابهام و تردید فرورفته‌اند.

Archive of SID

www.SID.ir

۳-۲-۳- وقفه‌های زمانی

«وقفه‌های زمانی» نوعی بیماری روانی است که شخص مبتلا به آن در فواصل زمانی مختلف، ناگاه دچار فراموشی و انقطاع می‌شود، معمولاً به نقطه‌ای خیره می‌ماند و پس از چند لحظه، آگاهی‌اش برمی‌گردد؛ مانند لامپی که جریان برق آن برای چند لحظه قطع شود. راوی نیز چند بار به این بیماری اشاره می‌کند:

همان یک فقره بیماری وقفه‌های زمانی کافی بود تا پس از چند دقیقه، هم من و هم مخاطبم را از هم بیزار کند... توجه دیگران به چه درد من می‌خورد، وقتی حتی در طول مکالمه‌ای کوتاه ده‌ها بار وقفه‌های زمانی به سراغم می‌آمد؟ آن وقت باید مثل بز اخفش همین طوری بی‌خود و بی‌جهت سر تکان می‌دادم تا طرف مقابل فکر کند دارم به حرف‌هایش گوش می‌کنم... اصلاً مگر مرض داشتم خودم را درگیر شنیدن ماجراهایی کنم که اغلب نه فاعلش بر من روشن بود، نه زمانش و نه محل وقوعش؟ (همان: ۳۳-۳۲).

روایت رمان به شیوه‌ای غیرخطی و سیلان ذهنی و همچنین چندزمانی بودن داستان و تداخل زمانی روایت‌ها و زمان شخصیت‌های داستانی، ناشی از بیماری وقفه‌هایِ زمانی راوی است. درواقع نویسنده تکنیک نظم‌گریز زمانی در روایت را مدیون این بیماری راوی است، گویی او از هر بیماری راوی در جهت آفرینش یا به‌کارگیری تکنیکی خاص بهره گرفته است.

رمان دارای پنج فصل مجزاست و هر فصل نیز از چند بخش تشکیل شده است. هیچ‌یک از بخش‌های هر فصل به ترتیب، یک روایت خطی خاص را دنبال نمی‌کند و هیچ بخشی از لحاظ روایی دنبالهٔ بخش قبلی نیست و ممکن است دنبالهٔ روایت دو، سه و چهارِ بخش قبل از خود باشد. فاصله و به‌هم‌ریختگی زمانی، مکانی و موضوعی بخش‌های هر فصل ناشی از بیماری وقفه‌های زمانی راوی است. درواقع کثرت بخش‌بندی با موضوعات مختلف، نمادی از بیماری وقفه‌های زمانی است و باعث شیوهٔ روایی تقریباً پیچیده‌ای شده است که دقّت و توجه خاص خواننده را طلب می‌کند.

این بیماری راوی همچنین باعث تعلیق در روایت شده است: راوی با فاصله‌گیری از روایت‌های دیگرِ داستان (روایت‌های اصلی یا فرعی دیگر) و پرش در زمان و مکان، خواننده را برای پی‌گیریِ روایت به دنبال خود می‌کشاند، بی‌آنکه سعی در روشن نمودن مطالب گنگ کرده باشد.

Archive of SID

www.SID.ir

۳-۲-۴- بیماری چندشخصیتی

راویِ رمانِ *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها* به بیماری «چندشخصیتی» نیز دچار است. او تا حدی به این بیماری آگاه است و به آن اشاره می‌کند:

> درحقیقت اگر او سه شخصیت داشت، تعداد شخصیت‌های من بی‌نهایت بود. من سایه‌ای بودم که نمی‌توانست قائم‌به‌ذات باشد، پس دائم به شخصیت کسی قائم می‌شدم. دامنهٔ انتخاب هم بی‌نهایت بود. گاه ماکس فن سیدو می‌شدم، گاه ژرار فلیپ، گاه ژان پل سارتر... حساب و کتابی هم در کار نبود. آدم بلهوسی بودم و گاهی هم می‌رفتم به قالب مقابلم؛ و او که گه‌گیجه می‌گرفت من به خنده می‌افتادم و او نمی‌دانست چرا و بهش برمی‌خورد (همان: ۸۰).

سطر زیر از کتاب *پریشان‌خاطری* اثرِ فرناندو پسوا که راوی در حال خواندن آن است، به‌شدت توجه او را جلب می‌کند، تا آنجاکه قادر به رد شدن از این سطر و خواندن بقیهٔ کتاب نیست. این خود می‌تواند نشان‌دهندهٔ قرابت این جملات، با شخصیت راوی باشد: «من در خود شخصیت‌های مختلفی آفریده‌ام. من این شخصیت‌ها را بی‌وقفه می‌آفرینم ...» (همان: ۱۱۳).

دقت در شواهد و نشانه‌های موجود، نشان می‌دهد که راوی از همهٔ وجوه بیماری «چندشخصیتیِ» خود آگاه نیست. بخشی از این بیماری به‌طور پنهان و ناخودآگاه در او وجود دارد. مثلاً در بخش دوازدهم از فصل دوم (یک سطح نقره‌ای محو)، برای مدتی تنها راوی و خانم بندیکت در طبقه ششم حضور دارند. بندیکت که به نوشتن روزنامه‌دیواری‌های توهین‌آمیز عادت داشته، همچنان به نوشتن یا نصب این مطالب بر دیوار دست‌شویی ادامه می‌دهد، اما این‌بار کسی که حتی امکان دارد خود او آغازکننده بوده باشد، چون او به نگارش توهین و فحاشی بر دیوار می‌پردازد. راوی پس از تطبیق دست‌خط نامه‌های پیشین درمی‌یابد که این نامه‌ها دارای دو دست‌خط متفاوت و مسلماً نوشتهٔ دو شخص مختلف‌اند و این خود باعث تعجب شدید او می‌شود. با توجه به اینکه در آن مدت تنها او و بندیکت در آن طبقه حضور داشته‌اند، نوشتن تعدادی از نامه‌ها تنها می‌تواند کار راوی باشد؛ اما او نیز به اندازهٔ خواننده از یکی نبودن دست‌خط‌ها دچار تعجب می‌شود (همان: ۷۷-۷۶). گویی او شخصیت دیگری دارد که احتمالاً از شخصیت بندیکت الگوبرداری شده و خود او نیز از وجود آن آگاه نیست. این موضوع حتی خواننده را به شک می‌اندازد که شاید همیشه این خود راوی بوده است که این مطالب را می‌نوشته و این بار بندیکت به او پاسخ داده است.

Archive of SID

www.SID.ir

۳-۲-۵- پارانویا

بیماری پارانویا نوعی از اختلال شخصیت است. افرادی که به این بیماری دچارند سه منش عمده را آشکار می‌سازند: عدم اعتماد و سوءظن گسترده و پایدار به دیگران، حساسیت زیاد به مسائل جزئی و بی‌اهمیت و تمایل به موشکافیِ محیط و ادراک گزینشی نشانه‌هایی که آرمان‌ها و نگرش‌های تعصب‌آلود آنان را معتبر می‌سازند. کسانی که از این اختلال رنج می‌برند غالباً مباحثه‌گر، در حالت تنش و بداخلاق‌اند و چنین به نظر می‌رسد که آمادهٔ حمله‌اند. این افراد تمایل به مبالغه دارند و بسیار مشتاق‌اند که از کاهی، کوهی بسازند و انگیزه‌های پنهانی و معنای خاصی در رفتار بی‌غرضانهٔ دیگران بیابند. همچنین این افراد مایل‌اند دیگران را برای مشکلاتی که با آن مواجه شده‌اند سرزنش کنند و قادر به پذیرش هیچ سرزنش یا مسؤولیتی برای شکست‌های خود نیستند. از آنجا که این افراد تمایل دارند مشکلات خود را به عوامل بیرونی نسبت دهند، به‌ندرت به روان‌پزشکان یا کلینیک‌ها و بیمارستان‌ها مراجعه می‌کنند (آزاد، ۱۳۷۴: ۲۶۱).

از آنجا که راوی فردی روشنفکر، اهل مطالعه و تا اندازه‌ای مطلع از روان‌شناسی است، چندین‌بار خود را در مظان اتهام به این بیماری می‌بیند، اما چون از ویژگی‌های اصلی این بیماران حق‌به‌جانب انگاشتن خود و در اشتباه دانستن دیگران است، این اتهام را نمی‌پذیرد. دلیلی که او برای رد اتهام می‌آورد، خود اثبات‌کنندهٔ بیماری اوست:

> می‌دانم حالا فکر خواهید کرد مبتلا به پارانویا هستم. باشد، من که خودم به بیماری‌هایی بدتر از این اعتراف کرده‌ام. پس بگذارید تا همه چیز را بگویم. راستش اگر همهٔ ثروت عدنان خاسقچی را هم به من بدهند حاضر نیستم ریشم را بدهم دست یک استاد سلمانی. چه تضمینی هست که دچار جنون آنی نشود و سر آدم را گوش تا گوش نبرد؟ خاصه با آن پیشبندی که دور گردن آدم می‌بندد و امکان هرگونه دفاع را هم سلب می‌کند. درست است که تابه‌حال حتی یک‌بار هم چنین موردی پیش نیامده است، ولی شما حاضرید به من تضمین بدهید؟ تازه چه طور انتظار دارید که تضمین شما را بپذیرم؟ شاهد زنده همین پروفت! مگر کسی فکر می‌کرد که روزی به سرش بزند؟ (قاسمی، ۱۳۸۲: ۴۴).

راوی چندبار دیگر نیز به وجود این بیماری در مهاجران و تبعیدی‌ها اشاره می‌کند، اما صریحاً نمی‌پذیرد که دچار این بیماری است. او حتی یک بار دیگر نیز می‌گوید که بخشی از فرضیه‌بافی و خیال‌پردازی دامنه‌دار او می‌تواند ساخته‌وپرداختهٔ یک ذهن پارانویاک باشد (همان: ۱۲۵)، اما باز به توجیه فرضیات، و مستدل جلوه‌دادن آنها می‌پردازد.

Archive of SID

www.SID.ir

رمان انباشته است از ترس‌ها، توهم‌ها و گاه خیال‌پردازی‌هایی که مرز واقعیت و خیال را به‌شدت باریک می‌کند و یا از بین می‌برد و خواننده را بر آن می‌دارد که پارانویا را مهم‌ترین بیماری راوی بداند. اما راوی با این‌که چندبار به سه بیماری روانی خود اعتراف کرده است، هیچ‌گاه حاضر به پذیرفتن این بیماری نمی‌شود که یکی از دلایل آن را در خود بیماری می‌توان یافت و دلیل دیگر آن است که شاید راوی می‌داند با پذیرفتن این بیماری، روایت او بیش از پیش خدشه‌دار می‌شود. او کاملاً با این بیماری و علائم آن آشناست و آن را در «پروفت» که در اطاق کناری ساکن است، تشخیص می‌دهد. او حتی با سوء استفاده از این بیماری پروفت، وی را به کشتن خود ترغیب می‌نماید. نویسندهٔ رمان نیز در پیوند با پارانویای راوی، چنین گفته است:

... اگر ترس و بدبینی از خصایص شناخته‌شدهٔ پارانویا باشد، باید گفت که مهم‌ترین خصیصهٔ پارانویا، همانا احساس حق‌به‌جانب بودن است... راوی «هم‌نوایی شبانه...» البته پارانویاک است. اگر دقت کرده باشید ترس او زمانی اوج می‌گیرد که پروفت با استناد به کتاب تورات به او می‌گوید: «تخت اتاق شمارهٔ شش و تخت اتاق شمارهٔ دوازده تخت شیطان است». ما می‌دانیم که اتاق شمارهٔ شش مال بندیکت است و اتاق شمارهٔ دوازده، آشپزخانهٔ راوی است که محل تبعید رعناست. پس منظور پروفت از آن دو شیطان، با توجه به ضربه‌ای که از زن فرانسوی‌اش خورده، همین دو زن است، اما راوی که در اتاق شمارهٔ یک زندگی می‌کند، به صرف تعلق اتاق شمارهٔ دوازده به خودش، تهدید پروفت را متوجه خودش می‌بیند. این یعنی پارانویا (قاسمی، ۱۳۸۱الف: ۸).

۳-۲-۶- دروغ‌گویی و پنهان کردن حقیقت

در متن‌هایی که راوی آنها از نوع غیرقابل اعتماد است، مخاطب باید به‌دقّت متن را بخواند و به حافظه بسپارد تا بتواند متوجّه تناقضات احتمالی در گفته‌های راوی و روایت شود. در این رمان نیز از آنجا که راوی با پنهان‌کردن حقیقت قصد توجیه و تبرئهٔ خود را دارد، تناقضات و لاپوشانی‌ها کم نیست. برای نمونه راوی یک‌بار به شغل خود که نقاشی ساختمان است اشاره می‌کند، اما او در تمام ساعات روز در منزل است و هیچ‌گاه سرکار نمی‌رود. تنها گاه به کافهٔ «چراغ‌های دریایی» یا سینما یا کنسرت سر می‌زند و برای خواننده معلوم نمی‌شود که او از چه راهی مخارج زندگی‌اش را تأمین می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

در مورد کارِ بندیکت نیز تناقضتی در گفته‌های راوی وجود دارد. در جایی گفته می‌شود:

[بندیکت] هر روز از ساعت نه صبح شروع می‌کرد و طوری با حرص و کینه اره می‌کرد که گویی داشت چیزی را می‌برید که عامل همهٔ بدبختی‌های زندگی‌اش بود (قاسمی، ۱۳۸۲: ۱۰۰).

اما راوی در جای دیگری نیز می‌گوید:

[بندیکت] ساعت چهار بلند می‌شد و ساعت هشت می‌رفت سر کار (همان: ۱۵۰).

در طول داستان می‌بینیم که بندیکت همیشه و در همهٔ ساعات روز در طبقه حضور دارد و برای بیشتر ساکنان طبقه مزاحمت ایجاد می‌کند.

راوی برای تبرئهٔ خود در مقابل نکیر و منکر اقدام به دروغ‌گویی و پنهان کردن حقیقت می‌نماید، اما اگر خواننده، داستان را با دقت و یا چند بار بخواند، درمی‌یابد که راوی گاه در چند جمله نقشه‌اش را لو می‌دهد. برای مثال او در سطرهای زیر، بدون اجبار نکیر و منکر و در جریان روایت، ناخودآگاه به نقشهٔ خود برای قتلش به دست پروفت اشاره می‌کند:

اگر رویای پروفت این بود که روزی در هر کدام از دوازده اتاق این طبقه یک حواری داشته باشد، من هیچ رویایی نداشتم. حالا که می‌دیدم چیزی که از آن فرار کرده‌ام، درست دمِ لانه‌ام سبز شده است کم کمک وسوسه می‌شدم برای این پروفت، نقشِ یهودا را بازی کنم (همان: ۱۴۱).

راوی در چند بخش دیگر کتاب نیز به شیوه‌هایی متفاوت، خود را لو می‌دهد. برای مثال در بخشِ یازده فصل دوم کتاب می‌گوید: «و این را طوری گفت [رعنا] که انگار همهٔ این اتفاقات زیرِ سرِ من است» (همان: ۷۰).

این عبارت اشاره به حملهٔ پروفت به سید دارد، که خواننده بعداً و در اثنای روایت درمی‌یابد که همهٔ این اتفاقات زیرِ سرِ راوی است و رعنا از آن بی‌اطلاع بوده است. این جمله‌ها تنها می‌تواند برداشت و زاییدهٔ ذهن کسی باشد که خود را متهم می‌داند.

۳-۲-۷- نکیر و منکر، گریزگاهی برای فرار از محدودیت‌های «من-راوی»

روایت از منظر من-راوی روایت محدودیت‌ها و تنگناهای خاص خود را دارد، اما اگر من-راوی از نوع غیرقابل اعتماد باشد، محدودیت‌ها و تنگناهای آن بسیار بیشتر می‌شود، به گونه‌ای‌که حتی فهم نسبی رمان با چالشی جدی روبه‌رو خواهد شد. در این صورت رمان

Archive of SID
www.SID.ir

به کلاف سردرگمی بدل می‌شود که هیچ راهِ برون‌شدی برای آن وجود ندارد. در این رمان نیز اگر بخش‌های مربوط به بازپرسی بعد از مرگ و اعترافات و تک‌گویی‌هایی درونی راوی در طول بازپرسی حذف شود، روایت هیچ کلیدی برای فهم و درک داستان، و به‌خصوص شناخت شخصیت راوی نخواهد داشت.

قاسمی برای فائق آمدن بر محدودیت‌های من-راوی و زاویه‌دیدِ اول شخص، این دو شخصیت (نکیر و منکر) را وارد داستان می‌کند. راوی در طول داستان برای پرهیز از آوردن نام اصلی این دو شخصیت، آنها را «فاوستِ مورنائو» و «سرخ‌پوستِ فیلم بر فراز آشیانهٔ فاخته» می‌نامد. این دو، داستان را گاه از زاویه‌دید دانای‌کل محدود و گاه با زاویه‌دید دانای‌کل همه‌چیزدان روایت می‌کنند. درواقع بخش‌هایی از داستان که به‌علت محدودیت‌های زمانی و مکانی و انسانی راوی و همچنین تلاش او در پنهان کردن وجوهی از حقیقت، امکان بیان نمی‌یابد، از سوی این دو شخصیت روشن می‌شود و رمان به روایتی با زاویه‌دید چندراوی تبدیل می‌گردد.

این دو شخصیت خواننده را از وجود نسخه‌ای دیگر از کتاب آگاه می‌کنند و از آنجا که از دنیای بی‌زمان می‌آیند، به خواننده اطلاعاتی دربارهٔ انتشار کتاب راوی بعد از مرگ او، خودکشی رعنا پس از خواندن کتاب، و نحوهٔ مرگ «سید» می‌دهند. افزون بر این، برخی رازهای شخصیت‌های رمان از سوی آنها فاش می‌شود؛ آنها راوی را مجبور می‌سازند تا از رازهای خود و دیگران سخن بگوید. به نظر می‌رسد این دو شخصیت زاییدهٔ تخیل پویای راوی و توهمات او در اثر بقایای تربیت دینی‌اش باشد. به این پیش‌زمینهٔ ذهنی راوی دقت کنید:

> حالا احساس می‌کردم نفرین‌شده‌ای هستم که وقتی توی قبرم بگذراندم به جایی خواهم رفت که به همه چیز من کار خواهند داشت (همان: ۸۲).

از آنجا که در منطق متن، همواره ذهنیت راوی به وقوع می‌پیوندد و راوی نیز به گفتهٔ خود هنوز اسیر بسیاری از اعتقادات و حتی خرافات است، به نظر می‌رسد این دو شخص که بلافاصله بعد از مرگش درحالی‌که هنوز چاقو در پشت اوست و روی تخت افتاده است- از او بازخواست می‌کنند، زاییدهٔ توهم راوی باشند.

Archive of SID

www.SID.ir

۳-۳- پیرنگ راوی (انگیزهٔ راوی از روایت)

در ابتدای فصل اول به نظر می‌رسد انگیزهٔ راوی از روایت، به‌هم‌خوردن آرامش او و ورود یک تازه‌وارد به طبقه است. دربخش بعدی از این فصل (بخش ۲) راوی در حال صحبت با نکیر و منکر (بلافاصله بعد از مرگش) دیده می‌شود و به نظر می‌رسد انگیزهٔ او، شرح ماجرا برای این دو شخصیت و تبرئهٔ خود برای فرار از مجازات است. در بخش‌های بعدی نیز مشخص می‌شود راوی جهت شرح حوادث برای صاحب‌خانه، به خانهٔ او رفته و احیاناً در حال بازگویی ماجرا برای اوست.

در آغاز فصل دوم، راوی می‌گوید: «اینها را برای تو می‌گویم که تو را منصرف کنم؟» (همان: ۴۰).

گویی داستان را برای فرزند چهارده‌ساله‌اش که برای کشتن او آمده است روایت می‌کند، تا او را از کشتن خود منصرف کند. این شخصیت جدید برای خود راوی نیز کاملاً مبهم است. او نمی‌داند آیا این شخص، پسرش است که شاید از «م. الف. ر» دارد و «م. الف. ر» به او اطلاع نداده است، یا چهارده‌سالگی خودش است که پس از غرق شدن معشوقش، سایه جای او را غصب کرده است.

در بخش‌هایی از داستان به نظر می‌رسد خواننده در حال بازخوانی یا همراه‌خوانی کتاب، پابه‌پای «اریک فرانسوا اشمیت» - صاحب‌خانهٔ راوی- است. مثلاً یکی از نقطه‌اوج‌های رمان، جایی است که فرانسوا اشمیت شروع به خواندن صفحهٔ ۱۶۳ کتاب می‌کند و خواننده نیز دقیقاً در حال خواندن صفحه ۱۶۳ است (همان: ۱۶۳). گویی خواننده از ابتدای داستان در حال خواندن کتابِ *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها* همراه با اریک فرانسوا اشمیت بوده است. این‌گونه داستان شکلی چندلایه به خود می‌گیرد.

راوی در بخش‌هایی از داستان، با خواننده یا مخاطبی مبهم حرف می‌زند و در جریان آن، برای رفتارش دلیل می‌آورد و انگیزهٔ آن را توضیح می‌دهد و یا توجیه می‌کند که به نظر می‌رسد روی صحبت او با خوانندهٔ رمان باشد:

> تمام شب را تا صبح قدم زده بودم. زیر باران. حالا می‌پرسید دلخورم؟ بله، من هم جای شما بودم کله‌اش را می‌کندم. همین خیال را هم دارم. اما هنوز کمی صبر باید کرد... (همان: ۹۰).

Archive of SID

www.SID.ir

اینکه هر کدام از بخش‌ها و فصل‌های داستان انگیزه‌های روایی مختلفی دارند، به داستان ابعاد گوناگونی داده است. برای مثال چند انگیزهٔ روایت و قرار گرفتن در برابر چند مخاطب که راوی به شرح ماوقع برای آنها می‌پردازد، باعث مبهم و نسبی‌شدن روایت نیز شده است. بنابه گفتهٔ قاسمی، راوی ممکن است به یک مخاطب دروغ بگوید، برای یک مخاطب مظلوم‌نمایی کند و برای مخاطبی دیگر اقدام به توجیه داستان نماید، و از آنجا که خواننده نیز نمی‌داند کجای متن دقیقاً خطاب به کدام راوی است، ابهام متن گشوده نمی‌شود (قاسمی، ۱۳۸۱الف: ۸).

۳-۴- خودآگاهی راوی

راوی، چنان‌که از رمان برمی‌آید، *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها* را سال‌ها قبل نوشته و موفق به چاپ آن نشده است، ولی به شیوهٔ طنزگونه‌ای تمام اتفاقات رمان برایش رخ می‌دهند و شخصیت‌هایی که او در رمان آفریده است، وارد زندگی او می‌شوند. روایت به‌گونه‌ای افسارگسیخته او را اسیر خود کرده است و حتی تلاش او برای نوشتن روایت تازه‌ای از داستان و تغییر روایت قبلی، بی‌فایده است. گویی تنها واقعیت موجود، ادبیات و زبان است:

> [فاست مورنائو:] تأیید می‌کنید که این یادداشت‌ها مربوط به کتابی است با نام «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» که شما با امضایی دروغین منتشر کرده‌اید؟
>
> - حقیقت ندارد. این کتاب هرگز منتشر نشده است. رفیق بغل‌دستی گفت: «این همان پاسخی است که در کتاب می‌دهید!» (قاسمی، ۱۳۸۲: ۳۶).
>
> - کتابِ هم‌نوایی شبانهٔ ارکسترِ چوب‌ها را من سال‌ها پیش نوشته بودم. خیلی پیشتر از آنکه همهٔ آن اتفاقات رخ بدهد. داستانی کاملاً خیالی. در آن هنگام هیچ‌کدام از شخصیت‌ها را هم نمی‌شناختم. حتی سید و رعنا را. بعد زندگی‌ام شبیه این کتاب شد. پس از حملهٔ پروفت... درواقع، بیشتر شب‌ها این کتاب را بازنویسی می‌کردم. به دو علت: نخست این‌که می‌خواستم با تغییر ماجراها سرنوشتی را که در انتظارم بود عوض کنم (کوششی که متأسفانه بی‌نتیجه بود، چون خیلی زود دریافتم که یا باید کتابم را ضایع کنم یا زندگی‌ام را). دوم این که سید و رعنا که به نحوی از ماجراهای این کتاب بو برده بودند، هربار که دیداری دست می‌داد، از یک‌سو می‌کوشیدند بفهمند چه نوشته‌ام و از سوی دیگر به‌نوعی غیرمستقیم سعی می‌کردند ماجراهای گذشته را توجیه یا تحریف کنند، تا من در قضاوتم تجدیدنظر کنم (همان: ۱۳۲-۱۳۱).

Archive of SID

www.SID.ir

ویژگی فوق، در کنار ویژگی‌هایی چون نسبی بودن شدید واقعیت و قابل‌تشخیص نبودن واقعیت از توهم، این رمان را در کنار آثار پست‌مدرن قرار می‌دهد.

۳-۵- شکستن محدودیت‌های روایتی از سوی راوی اول شخص

هر نویسنده با انتخاب هر یک از انواع راوی و زاویه‌دید آنها، خواه‌ناخواه محدودیت‌هایی را به خود تحمیل می‌کند. نویسنده در طول داستان باید از این محدودیت‌ها عدول نکند تا منطق داستان لطمه نبیند. برای نمونه «من-راوی» نمی‌تواند آزادانه در زمان‌ها و مکان‌های مختلف سیر کند و از جاها و اتفاقاتی سخن بگوید که منطقاً برای او غیرممکن است. اما راوی این داستان گاه از مکان‌ها و اتفاقاتی سخن می‌گوید که در آنها و یا در روند وقوع آن حوادث حضور نداشته است. او حتی گاه ذهنیات شخصیت‌ها را نیز به قلم می‌آورد که توجیهات جالبی نیز دارد. برای مثال در صفحهٔ ۱۵۱ رمان، راوی از عشق‌بازی و خلوت امانوئل و ژان سخن می‌گوید:

> ... ژان که از این وضع جانش به لبش رسیده است به خودش آخرین شانس را می‌دهد، شب قبل را خوب می‌خوابد. پیش از آمدن دوش آب سرد می‌گیرد، غذای سبک می‌خورد و بی‌درنگ دو عدد قرص «کربوسیلن» بالا می‌اندازد، تا نفخ معده، وسطِ کار تمرکزش را پاره نکند و برای اولین‌بار هم خودش گرامافون را روشن می‌کند. در متن اپرای کارمن و علی‌رغم توفانی که ساختمان را به لرزه درآورده است، همه‌چیز به دلخواه ژان پیش می‌رود... (همان: ۱۵۱).

سطرهای فوق در ادامهٔ قسمتی از روایت آمده است که راوی در حال خیال‌بافی یا حدس‌زدنِ عواقبِ افتادن پنجرهٔ اتاقش در خیابان است. راوی که دچار پارانویا و چند اختلال شخصیتی دیگر است، هنگامی‌که پنجرهٔ اتاقش از جا کنده می‌شود و توفان آن را با خود می‌برد، ذهن بیمارش که از بی‌خوابی شدید رنج می‌برد، شروع به خیال‌پردازی دربارهٔ عواقب این سقوط می‌کند و وارد حریم شخصی چند تن از ساکنان طبقه می‌شود، و پیش‌زمینه‌های ذهنی او نیز به این خیال‌بافی پروبال می‌دهد. درواقع اندیشیدن و یا تصوّرِ جزئیات چنین روابطی، می‌تواند خود نوعی از اختلال روانی باشد. اما طنز داستان اینجاست که خواننده به‌راحتی می‌تواند این توهمات را بخشی از واقعیت داستان بداند، زیرا بنابر منطق رمان، هر چیزی که راوی می‌نویسد یا می‌اندیشد، به وقوع می‌پیوندد. گویی او با اندیشه و خیال‌پردازی، مشیّت و سرنوشت خود و دیگران را می‌آفریند و این

Archive of SID

www.SID.ir

ویژگی به شخصیت او نوعی خداگونگی می‌بخشد که می‌تواند با نام او (یدالله) ارتباط داشته باشد.

همچنین در صفحهٔ ۱۶۳ راوی به بیانِ ذهنیاتِ اریک فرانسوا اشمیت و توصیف او در منزلش می‌پردازد که از لحاظ منطق روایت، با توانایی‌های یک من-راوی و زاویه‌دید اول شخص همخوان نیست. این بخش درست همان قسمتی است که فرانسوا اشمیت در حال خواندن صفحهٔ ۱۶۳ کتاب است:

> اریک فرانسوا اشمیت شست پایش را در جوراب‌های ضخیم پشمی دست‌باف که کار ایران بود و سید برایش سوغات آورده بود تکان داد. کتابی را که روی میز بود برداشت و لای صفحهٔ ۱۶۳ را که قبلاً با یکی از قبض‌های پرداخت‌نشدهٔ میلوش علامت گذاشته بود، باز کرد...
> ... شب قبل، هر چه اریک فرانسوا اشمیت پهلوبه‌پهلو غلتیده بود خوابش نبرده بود، حرف کلانتر مثل خاری در مغزش می‌خلید و آزارش می‌داد... (همان: ۱۶۳).

در سطرهای فوق من-راوی داستان را همچون یک راوی دانای‌کل روایت کرده است. این توجیه نیز که این بخش از زاویه‌دید خود راوی است که اکنون در جسم سگ صاحب‌خانه متناسخ شده است، مردود است؛ زیرا راوی خواننده را از ذهنیات فرانسوا اشمیت نیز آگاه می‌کند. دو احتمال دیگر در توجیه این بخش از رمان -که نقطهٔ اوج روایت است- به ذهن می‌رسد: این سطرها می‌تواند از زاویه‌دیدِ روحِ راویِ مردهٔ داستان باشد که اکنون در لامکان و لازمان سیر می‌کند و حتی می‌تواند به ذهن اشخاص داستان وارد شود. همچنین می‌توان این سطرها را از نسخهٔ اول داستان دانست که قبلاً نوشته شده است. از آنجا که آنچه راوی در روایت اولیه‌اش نقل کرده است حتماً اتفاق می‌افتد، پیش‌بینی او دربارهٔ فرانسوا اشمیت نیز به وقوع پیوسته است.

نکیر و منکر نیز گاه توانایی روایتی‌شان از یک راویِ دانای‌کلِ محدود به دانای‌کلِ نامحدود و همه‌چیزدان تغییر می‌یابد. مثلاً در صفحه‌های ۱۵۸ و ۱۵۹ که آنها ادای رفتار آنییس و سید را درمی‌آورند، گذشته از منطق طنزگونه و شاعرانهٔ داستان، می‌توان این‌گونه توجیه کرد: این دو فرشته بنابر تعلقشان به عالم دیگر، به همه چیز آگاه بوده‌اند و اگر گاه ادای راوی دانای‌کل محدود را در می‌آورند، شگردی است در خدمت داستان تا راوی خود دست به اعتراف بزند و احوال درونی خود را با تک‌گویی درونی آشکار سازد.

Archive of SID

www.SID.ir

گویی این دو فرشته از کاربرد این روش برای نمایاندنِ ابعادِ روان‌شناختیِ شخصیتِ اصلی داستان آگاه بوده‌اند.

۳-۶- تک‌گویی درونی

شیوهٔ دیگر روایت که گاه از آن استفاده می‌شود، «تک‌گویی درونی روشن و مستقیم» است. به‌کارگیری این شیوه، به‌خصوص در بخش‌هایی از داستان که راوی در حضور نکیر و منکر است، نمود خاصی می‌یابد:

> به خودم گفتم گربه را دم حجله باید کشت. چه کارم می‌کنند؟ فوقش می‌اندازنم جلوی مار غاشیه، یا با ارّه از وسط دو نیمه‌ام می‌کنند؛ دیگر برم نمی‌گردانند به آن جهنم‌دره! این بود که دل به دریا زدم و با لحنی پرخاشگر گفتم... (همان: ۳۶).

تک‌گویی درونی راوی هیچ‌گاه شکل گنگ و یا سیلانی به خود نمی‌گیرد و همواره روشن و صریح است؛ به‌گونه‌ای که به نظر می‌رسد حتی راوی تک‌گویی درونی‌اش را برای یک مخاطب و یا با ذهنیت حضور مخاطب بیان می‌کند.

۴- نتیجه‌گیری

همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها، رمانی پیچیده و دشوار است. مهم‌ترین علت پیچیدگی این رمان را می‌توان در راوی غیرقابل اعتماد آن جستجو کرد. راوی این رمان شخصی است که دچار چندین بیماری روانی است و هر بیماری او باعث تکنیکی خاص در داستان شده است. درواقع بیماری‌های راوی ابزاری کارآمد در دست نویسنده بوده است، تا به‌وسیلهٔ آن، تکنیک‌های خود را اعمال و جهان‌بینی خود را به خواننده القا کند.

به‌کارگیری من-راوی‌ای که به چند بیماری روانی جدی دچار است، باعث پیچیده شدن طرح داستان، نبودن یک معیار برای تشخیص واقعیت، و درنتیجه نسبی و غیرقطعی جلوه‌دادن حقیقت گردیده است.

روایت رمان به شیوه‌ای غیرخطی و سیلان ذهنی، ناشی از بیماری وقفه‌های زمانی راوی است. همچنین چندزمانی بودن داستان و تداخل زمانی روایت‌ها و زمان شخصیت‌های داستانی نیز ناشی از همین بیماری است. درواقع نویسنده تکنیک نظم‌گریز زمانی روایت خود را مدیون این بیماری راوی است. این بیماری راوی همچنین باعث ایجاد تعلیق در روایت شده است: راوی با فاصله‌گرفتن از روایت‌های دیگر داستان

Archive of SID
www.SID.ir

(روایت‌های اصلی یا فرعی دیگر) و پرش در زمان و مکان، خواننده را به دنبال خود می‌کشاند؛ بی‌آن‌که سعی در روشن نمودن مطالب گنگ کرده باشد.

رمان لبریز است از ترس‌ها، توهم‌ها و گاه خیال‌پردازی‌هایی که مرز واقعیت و خیال را به‌شدت باریک می‌کند و یا از بین می‌برد و باعث افزایش ابهام و پیچیدگی در رمان می‌شود که ناشی از پارانویای راوی است.

بخش‌ها و فصل‌های مختلف رمان، انگیزه‌های روایی مختلفی دارند که به داستان ابعاد گوناگونی داده است. چند انگیزهٔ روایت و قرارگرفتن در برابر چند مخاطب که راوی به شرح ماوقع برای آنها می‌پردازد، باعث مبهم و نسبی‌شدن روایت نیز شده است.

خودآگاهی راوی در کنار ویژگی‌هایی چون نسبی بودن شدید واقعیت و قابل تشخیص نبودن واقعیت از توهم، احساس عجز راوی و اسارت او در دیکتاتوری متن و زبان، این رمان را در کنار آثار پست‌مدرن قرار می‌دهد.

بسیاری از بخش‌های رمان دارای منطقی طنزآمیز و یا شاعرانه است. یدالله، راوی غیرقابل اعتماد رمان، مشیّتگر جهانِ رمان است؛ مشیّتگری که اسیر و قربانی مشیّت نوشته‌شدهٔ خود می‌شود. درنهایت، *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها* ساختاری پیچیده و البته منسجم دارد و انتخاب نوع راوی، بسیار موفق و تأثیرگذار بوده است.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

آزاد، حسین (۱۳۷۴)، *آسیب‌شناسی روانی*، تهران: مؤسسهٔ انتشاراتی بعثت.

داوودی حموله، ثریا (۱۳۸۲)، «برنیامدن از پس غربت این جهان غربتی»، *نافه*، شمارهٔ ۴۱- ۳۹ ص۲۵-۲۲.

سمیعی، عنایت (۱۳۸۱)، «آینه‌ای برای آینه‌گم‌کردگان، نقد و بررسی کتابِ هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها»، *روزنامهٔ حیات نو*، ۱۳۸۱/۸/۲۹، ص۱۱.

صادقی، لیلا (۱۳۸۳)، «هم‌زمانی هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها با سلاخ‌خانهٔ شمارهٔ ۵ و بوف کور»، *کلک*، شمارهٔ ۱۴۹ و ۱۵۰، ص۴۷-۴۳.

عبداللهی، ارسلان (۱۳۸۳)، «معمای معمار کلمات، نقد نمایش‌نامه‌های رضا قاسمی»، *عصر پنج‌شنبه*، شمارهٔ ۷۶، ص۴۹-۴۸.

فضل‌اللهی، نسیبه (۱۳۸۴)، «سقوط خود، نقد رمان هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها»، *روزنامهٔ شرق*، ۱۳۸۴/۷/۲۵، ص۸.

قاسمی، رضا (۱۳۸۱الف)، «این رمان را برای یک بار خواندن ننوشته‌ام، گفتگو با رضا قاسمی»، *روزنامهٔ همبستگی*، ۱۳۸۱/۹/۲۴، ص۱۲.

ـــــــــــ (۱۳۸۱ب)، «جنایتی هولناک‌تر از کشتن، گفتگو با رضا قاسمی»، *کارنامه*، شمارهٔ ۳۳، ص۲۶-۲۲.

ـــــــــــ (۱۳۸۱ج). «من هنوز هم‌نوایی شبانهٔ... را نخوانده‌ام، گفتگو با رضا قاسمی»، *کتاب هفته*، شمارهٔ ۹۹، ص۷.

ـــــــــــ (۱۳۸۱د)، «نویسندهٔ ایرانی و آزادی درونی»، *روزنامهٔ حیات نو*، ۱۳۸۱/۹/۲۷، ص۸.

ـــــــــــ (۱۳۸۲)، *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها*، تهران: اختران.

کاملی، روح‌الله (۱۳۸۵)، «هم‌نوا با رهبر شبانهٔ ارکستر چوب‌ها: جستاری زیبایی‌شناسی و متن‌محور به رمان هم‌نوایی...»، *آفرینه*، شمارهٔ ۱، ص۸۷-۷۶.

مزرعه، حمید (۱۳۸۱)، «راوی کاریکاتوری، نقد رمان هم‌نوایی شبانهٔ...»، *کامیاب*، شمارهٔ ۴، ص۲۱.

ـــــــــــ (۱۳۸۲)، «فردیت گم‌شدهٔ انسان‌ها، نقد رمان هم‌نوایی شبانهٔ...»، *روزنامهٔ ایران*، ۱۳۸۲/۸/۲۳، ص۱۴.

نوروزی، یاسر (۱۳۸۱). «نگاهی به رمان هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها، نوشتهٔ رضا قاسمی»، *روزنامهٔ ایران*، ۸۱/۹/۸، ص۲۲.

Archive of SID

www.SID.ir