دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی/سال هفدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱ شماره پنجاه و سوم
صفحات ۳۱-۹

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES LITERARY CRITICISM
VOL 17, NO. 53, AUTUMN & WINTER 2022

شگردهای پست‌مدرنیسم در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها براساس نظریه برایان مک‌هیل

سحر علیکاهی[۱]
لطیفه سلامت باویل[۲]
علیرضا صالحی[۳]

چکیده

نظریه‌های پست‌مدرنیستی به دو گروه عمده تقسیم شده‌اند. گروه نخست نظریه‌های کسانی مانند بری لوئیس، پیتر والن و دیوید لاج را در برمی‌گیرد که فهرستی از مؤلفه‌های سبکی متمایزکننده نگارش پسامدرنیستی (عدم قطعیت، پارانویا، بی-نظمی زمانی و...) ارائه می‌کنند. درگروه دوم، شاخص‌ترین نظریه را برایان مک‌هیل مطرح کرده است که برای تبیین پسامدرنیسم از مفهوم"عنصر غالب" در فرمالیسم روسی مدد می‌گیرد و مشخصه پسامدرنیسم را وجودشناسی (در تباین با معرفت‌شناسی که عنصر غالب مدرنیسم است) می‌داند. در راستای تحقق این هدف، ابتدا شگردها و مؤلفه‌هایی از رمان ***همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها*** استخراج و در سه بخش عناصر داستان، مفهوم، شکل یا صورت مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ سپس بر اساس نظریه غالب برایان مک‌هیل که ویژگی داستان‌های پسامدرن را طرح مباحث هستی‌شناسانه می‌داند، مشخص می‌شود که این شگردها و مؤلفه‌ها تا چه حد در برجسته کردن عناصر هستی‌شناسانه اثر نقش دارند. نتیجه نشان می‌دهد که این رمان، رمانی پیچیده و دشوار است که نویسنده به خوبی از تکنیک چندصدایی، عدم قطعیّت، حضور دو بعدی راوی، عدم انسجام ذهن و آشفتگی شخصیت‌ها و... به بهترین شکل بهره گرفته و رمان خود را در کنار آثار پست‌مدرن قرار داده است.

کلید واژه‌ها: همنوایی‌شبانه‌ارکسترچوب‌ها، پست‌مدرنیسم، مک‌هیل، مبانی وجودشناسی.

۱- دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.تهران،ایران.
sahar.alikahi1991@gmail.com
۲- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.تهران، ایران(نویسنده مسئول).
salamatlatifeh@yahoo.com
۳- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب.تهران،ایران. salehi.iau@gmail.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۳/۴ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۷/۵

۱- مقدمه

سخن گفتن از پست‌مدرنیسم[1] با این دشواری جهانشمول رو به رو است که این اصطلاح در حوزه‌های گوناگون علوم‌انسانی و هنر، به معنایی یکسان یا کم و بیش مورد توافق عموم نظریه‌پردازان و محققان به کار نمی‌رود. در این مسیر پر پیچ و خمی که اصطلاح "پسامدرنیسم" از دهه ۱۹۹۰ تا به دوران ما طی کرده است، در هر مرحله هاله‌های معنایی جدیدی به آن اضافه شده و در نتیجه یا استنباط‌های قبلی مورد تعدیل قرار گرفته‌اند و یا اینکه اصولاً برداشت‌های کاملاً متفاوتی از آن ارائه شده‌اند. با این حال، عدم تعین معنایی و تفرق آراء و استنباط‌ها امکان ارائه نوعی دسته‌بندی کلی از دیدگاه‌های موجود درباره پسامدرنیسم در حوزه ادبیات را به کلی منتفی نمی‌کند. این بحث‌ها را، تا آنجا که به طور خاص به رمان و ادبیات داستانی مربوط می‌شود، می‌توان به دو گروه اصلی تقسیم کرد. عده‌ای از نظریه‌پردازان، فهرستی از مؤلفه‌های سبکی، یا آنچه ویژگی‌های ادبیات پسامدرن می‌نامند، ارائه کرده‌اند و نقدهایشان از آثار پسامدرنیستی معطوف به این هدف اساسی است که این ویژگی‌ها را در آن آثار مورد بررسی قرار دهند. از جمله این نظریه‌پردازان دیوید لاج[2]، ایهاب‌حسن[3] و دوو فوکما[4] است که فهرست‌هایی را برای مشخص کردن ویژگی‌های ادبیات‌پسامدرن مطرح کرده‌اند. اما برای معرفی دیدگاه این گروه از نظریه‌پردازان، شاید بد نباشد تبیین بری لوئیس[5] از پسامدرنیسم در ادبیات را بیان کنیم چرا که رهیافت او نمونه تمام عیار نظرهای ارائه شده توسط این گروه از منتقدان است. لوئیس شش ویژگی را مشخصه پسامدرنیسم ادبی می‌داند که عبارتند از: بی نظمی زمانی در روایت رویدادها، اقتباس، ازهم‌گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا[6]، دور باطل یا اتصال کوتاه (ورود نویسنده به داستان).

اما گروه دیگری از نظریه‌پردازان، که برایان مک‌هیل[7] از جمله شاخص‌ترین آنهاست، در مخالفت مخالفت با امثال بری‌لوئیس و دیویدلاج اظهار می‌دارند که فهرست‌های مختلفی که نظریه‌پردازان

1- Post Modernism
2- David Ladge
3- Ihab Hassan
4- Dewo Fukma
5- Barry Lewis
6- Paranoia
7- Brain McHale

گروه اول در توصیف پسامدرنیسم ارائه کرده‌اند البته مفید هستند، اما این مسئله را همچنان حل ناشده باقی می گذارند که نظام ادبیات چگونه از مدرنیسم به پسامدرنیسم تحول یافته است. به عبارت دیگر، این قبیل فهرست‌ها درباره پویش تاریخی ادبیات حرفی برای گفتن ندارند. برای حل این مسئله، مک‌هیل از مفهوم «عنصرغالب» کمک می گیرد که در نظریه موسوم به فرمالیسم روسی ریشه دارد و رواج یافتن آن در مباحث نقدادبی به ویژه مدیون رومن یاکوبسن[1] است. این مفهوم حکم نوعی ابزار را دارد که به مدد آن هم می‌توان نظام‌های مستتر در فهرست‌های ویژگی‌های پسامدرنیسم را به دست آورد و هم اینکه تحول تاریخی منجر به پسامدرنیسم را تبیین کرد. به اعتقاد مک‌هیل، عنصر غالب در ادبیات مدرن «معرفت‌شناسی»، و عنصر غالب در ادبیات پسامدرن «وجودشناسی» است. معرفت‌شناسی به بررسی دانش و درک می‌پردازد و وجودشناسی به بررسی ماهیت هستی. به عبارتی، توجه رمان پسامدرنیستی معطوف به چگونگی شناخت جهان نیست، بلکه به ماهیت هستی نظر دارد.

در این مقاله مؤلفه‌های شاخص پست‌مدرن از منظر برایان مک‌هیل با تکیه بر مبانی وجودشناسی آن (عدم‌انسجام و گسست، تغییرات راوی و زاویه‌دید، پیرنگ راوی، تکنیک چندصدایی، حضور دو بعدی و دو قطبی راوی، پارانویا، بی‌نظمی زمانی و مکانی، غلبهٔ تلقی هستی‌شناسانه بر تلقی معرفت‌شناسانه، عدم قطعیت و تناقض، طنز و ...) در رمان مورد نظر مورد بررسی و تحلیل قرار می گیرند.

حال این پژوهش در جستجوی پاسخ به این مسئله است که شگردها و مؤلفه‌های پسامدرنیستی در رمان ***همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها***، (با توجه به نظریه برایان مک‌هیل) کدامند؟ چگونه این شگردها و مؤلفه‌ها بر اساس نظریه برایان مک‌هیل در برجسته کردن عنصر هستی‌شناسانه این اثر نقش دارند؟

۱-۱- پیشینه پژوهش

سروناز ملک(۱۳۹۳)در پایان‌نامه «پسامدرنیسم در رمان‌های فارسی دهه هشتاد» به بررسی رمان‌های پسامدرنیستی ایرانی در دهه هشتاد و نشان دادن ویژگی‌های پسامدرنیستی آن‌ها پرداخته است. در مقاله «بررسی کارکرد راوی و شیوه‌ی روایت گری در رمان همنوایی‌شبانه‌ارکستر چوب‌ها»از حسنلی، جوشکی(۱۳۸۹)، نویسندگان به اهمیت کارکرد راوی و زاویه‌دید در شکل گیری رمان توجه نشان

1- Roman Jacobson

داده‌اند و مهم‌ترین دلیل پیچیدگی این رمان را راوی غیرقابل‌اعتماد دانسته‌اند که بیماری‌های روانی متعدد او موجب ایجاد تکنیکی خاص در روایت‌گری شده است و معتقدند قاسمی با این تکنیک‌های روایی می‌کوشد تا جهان‌بینی خود را به خواننده القا کند. اما در این مقاله به پسامدرن بودن رمان و ویژگی‌های روایت‌پردازی تحت عنوان پسامدرن توجه چندانی نشده است. لیلا صادقی(۱۳۸۳)در مقاله‌ای با عنوان «هم‌زمانی همنوایی شبانه با سلاخ‌خانه شماره پنج و بوف‌کور»، رمان همنوایی را با بوف‌کور هدایت و سلاخ‌خانه شماره پنج‌کورت و نه‌گوت مقایسه می‌کند و با بیان وجوه اشتراک این سه اثر در مفاهیمی همچون زمان و هویت به تفسیرهای معنایی و اسطوره‌شناختی می‌پردازد و به برخی از ویژگی‌های پسامدرنیستی رمان نیز اشاره‌ای گذرا دارد. مهدی فیضی(۱۳۸۳) در مقاله‌ای با عنوان «نه‌گابیک، این‌جا نه! : نگاهی به رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها »، با نگاهی گذرا به زندگی و آثار رضا قاسمی، برخی از مشخصه‌های رمان همنوایی را در موضوع، شخصیت‌پردازی، روایت‌گری، طنز و پارودی بدون اشاره‌ای قابل‌توجه به ویژگی‌های پسامدرنیستی آن بررسی می‌کند.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- تبیین نظریه وجودشناسانه مک‌هیل

پست‌مدرنیست‌ها معتقدند که ابتدا باید جهان را درک کرد تا بتوان به پرسش‌های وجودشناسانه پاسخ داد. از این رو خواندن آثار پست‌مدرن؛ یعنی مواجه شدن با این پرسش بنیادی که چه جهانی، با چه ویژگی‌هایی، در جای جای این اثر خلق شده است. آثار پست‌مدرن با این ویژگی از آثار مدرن متمایز می‌شوند که از دادن پاسخی قطعی به این پرسش سر باز می‌زنند و خواننده را دچار نوعی عدم قطعیت وجودشناسی می‌کنند. نمونه این مقولات، محو شدن دنیای واقعی و تخیلی در داستان‌های پست‌مدرن است. زیرا این نوع داستان دائماً بین واقعیت و تخیل در نوسان است و «خواننده نمی‌تواند مطمئن باشد که دنیای توصیف شده در آن، دنیایی واقعی است یا دنیایی سراپا خیالی» (پاینده،۱۳۹۱: ۳۴۰). لوئیس این نوع تداخل را دور باطل می‌نامد و دیوید لاج از آن به نام اتصال کوتاه یاد می‌کند؛ اما مک‌هیل در برداشتی وسیع‌تر، اتصال‌کوتاه را تحت عنوان محتوای وجودشناسانه مورد بحث قرار می‌دهد (شریفیان و لطفی،۱۳۹۲: ۶۲). در این پژوهش تلاش می‌شود شاخصه‌های محتوایی و ساختاری وجودشناسانه نظریه مک‌هیل در رمان ***همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها*** مورد بررسی قرار گیرد.

۲-۲- معرفی نویسنده

رضا قاسمی در سال ۱۳۲۸ در اصفهان به دنیا آمد. اولین اثر او نمایشنامه «کسوف» بود که در ۱۸سالگی نوشت و دو سال بعد در دانشگاه تهران به روی صحنه برد. در سال ۱۳۵۵ جایزه اول تلویزیون ملی ایران برای بهترین نمایشنامه به اثر او «چو ضحاک شد بر جهان شهریار» تعلق گرفت. او از سال ۱۳۴۹، همزمان با تحصیل در دانشکده هنرهای زیبا، به نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی تئاتر پرداخت و آثاری چون کسوف ، آمد و رفت، نامه‌هایی بدون تاریخ از من به خانواده‌ام و بالعکس، و چاه را به صحنه آورد. نویسندگی و کارگردانی نمایشنامه «ماهان کوشیار» و «معمای ماهیار معمار» هم حاصل فعالیت او در دوره پس از انقلاب است. اما شرایط کار برایش سخت شد و در سال ۱۳۶۵ ترک وطن گفت و از آن زمان در فرانسه زندگی می‌کند. رمان معروف او با نام همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها در سال ۱۹۹۶ در آمریکا و در سال ۱۳۸۱ در ایران به چاپ رسید و جوایز مختلفی را برایش به ارمغان آورد. قاسمی در زمینه موسیقی ایرانی نیز فعالیت کرده و به آهنگسازی و نوازندگی مانند بداهه‌نوازی در اصفهان و راست پنجگاه پرداخته است.

همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها اثر فاخر رضا قاسمی از آثار شناخته شده ادبیات معاصر ایران است. این رمان که ابتدا در آمریکا منتشر شده بود، در ۱۳۸۱ پس از چاپ در ایران به عنوان بهترین رمان، جایزه منتقدان و نویسندگان مطبوعات، و به عنوان بهترین رمان اول، جایزه بنیاد هوشنگ گلشیری را دریافت کرد و از سوی داوران جایزه مهرگان ادب مورد تحسین قرار گرفت.

۲-۲-۱- خلاصه رمان

این داستان روایت زندگی مردی به نام یدالله است که از ایران به فرانسه مهاجرت کرده و در یک اتاق محقر از یک ساختمان شش طبقه زندگی می‌کند. سایر ساکنان این ساختمان ایرانیانی هستند که به دلایل متعدد مهاجرت کرده‌اند. راوی که شخصیت اول داستان است در سن چهارده سالگی حادثه‌ی مهمی را پشت سر گذاشته و دچار تثبیت شخصیت شده است. یدالله راوی در چهارده سالگی و در ایران جامانده و به گونه‌ای رمزگونه حتی نمی‌تواند خودش را در آینه مشاهده کند. سایر شخصیت‌های داستان از جمله اشمیت و همسرش، بندیکت، سید، رعنا و پروفت، شخصیت‌هایی مسئله‌دار هستند و از انواع بحران‌های روحی رنج می‌برند؛ اما مسئله زمانی برای راوی بغرنج‌تر می‌شود که یکی از ساکنان

ساختمان به نام پروفت خود را مأمور خدا می‌داند و برای خود رسالتی الهی قائل می‌شود. پروفت، سید و یدالله راوی را می‌کشد. راوی در عالم برزخ گرفتار دو شخصیت مشابه نکیر و منکر می‌شود که او را بازخواست می‌کنند. راوی مدتها پیش داستانی به نام «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» نوشته که گوشه‌ای خاک می‌خورده اما در جریان بازخواست‌ها متوجه می‌شود که داستانش بدون اجازه او چاپ شده و به طرز عجیبی سرنوشت ساکنان ساختمان با سرنوشت شخصیت‌های داستانش یکسان است. سرانجام آنها او را وامی‌دارند که به جرم تحریف حقایق، در شمایل سگ صاحب خانه به دنیا بازگردد.

۳- تبیین مؤلفه‌های شاخص پست‌مدرن در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها با تکیه بر نظریه وجودشناسی مک‌هیل

۳-۱- عناصر داستان

۳-۱-۱- روایت

۳-۱-۱-۱- عدم‌انسجام و گسست

یکی از مؤلفه‌های رایج در داستان پسامدرنیستی درآمیختن سبک‌ها و نیز انواع ژانر ادبی و هنری است که در خدمت ایجاد گسیختگی و عدم انسجام در متن به کار می‌رود. در این متن نیز این مؤلفه به کار گرفته شده است و معمولاً نویسنده در رمان‌های معمولی به جز مواردی خاص از جمله مکالمه، نقل قول و... از زبانی واحد استفاده می‌کند.

انسجام از خصیصه‌هایی است که با ابزارهای گوناگونی در متن ایجاد می‌شود. قواعد ادبی انسجام بخش در هر متنی یا بیرونی و بر مبنای قراردادهای معمول ادبی است یا اینکه بخشی از انسجام متن، وابسته به قواعد درون متنی و منطق ایجاد شده از سوی مؤلف است. هرگاه متن از این قواعد خودساخته یا طبیعی یا ترکیبی از این دو عدول کند، نوعی گسست، ایجاد می‌شود. از این رو گسست را می‌توان به انواع گوناگونی تقسیم کرد: گسست‌زمانی، گسست‌علی‌و معلولی، گسست روایی و ....

در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها، انواع گوناگونی از گسست دیده می‌شود. به گونه‌ای که گسست را می‌توان از مهم‌ترین ویژگی‌های این اثر دانست. نظم زمانی این اثر، با توجه به بیماری وقفه‌های زمانی راوی، دچار گسست‌های بی‌شماری است.

در این اثر، راوی منطق خاصی برای اطلاع رسانی ایجاد می‌کند. البته این منطق ضعف‌هایی دارد که راوی با اشاره به بیماری‌های خود، بخشی از این ضعف‌ها را توجیه می‌کند؛ به گونه‌ای که این بیماری‌ها و خلأهای روایی حاصل از آن، به مثابه بخشی از منطق منحصر به فرد راوی در اطلاع‌رسانی است. اما جدا از این ویژگی‌ها، راوی به شیوه‌های دیگر نیز منطق اطلاع‌رسانی خود را در بخش‌های مربوط به روایت تحریف شده رمان می‌شکند. تغییر در روال و منطق اطلاع‌رسانی راوی نوعی گسست ایجاد می‌کند. برای نمونه راوی در بخش ۱۱ از فصل سوم این رمان از رویدادهایی سخن می‌گوید که نوعی گسست در منطق اطلاع‌رسانی او به شمار می‌رود. راوی این رمان از ابتدا رویدادهای مربوط به این خط روایی را نخست برای خواننده روایت می‌کند و سپس از بازگویی این رویدادها برای دیگر شخصیت‌ها، به خواننده گزارشی ارائه می‌کند. او تا به اینجای متن نیز تمام کنش‌هایی را که به حمله پروفت و حواشی آن مربوط می‌شود، برای خواننده بازگویی کرده است. راوی همچنین در تک-گویی‌های درونی خود، از حدس و گمان‌ها و شک و شبهه‌هایش در پیوند با این ماجراها با خواننده سخن می‌گوید؛ بنابراین منطق اطلاع‌رسانی، خواننده توقع دارد همچون محرم اسرار راوی و طبق روال پیشین و مورد انتظار، پیش از دیگر شخصیت‌ها همه چیز را بداند. اما در این بخش راوی در گفت-وگویی با سید، از رویدادها و نیز مطالبی حرف می‌زند که با منطق اطلاع رسانی پیشین و معهود همخوانی ندارد. او که پیش از این، صحنه گفت‌وگویش با علی را برای خواننده به گونه‌ای تعریف کرده بود که گویی ماجرا به تمامی همین بوده است (قاسمی، ۱۳۹۵ب: ۱۳۳ – ۱۲۸)، اکنون از بخش‌هایی از صحبت‌های خود با علی پرده برمی‌دارد که برای خواننده تازگی دارد. همچنین او با سید درباره دیدار و گفت‌وگویش با فریدون سخن می‌گوید و حدسیات و مطالبی را عیان می‌کند که تاکنون در متن نیامده بوده است یا با اطلاعات پیشین تناقض دارد (همان، ۱۴۶–۱۴۸).

در واقع منطق اطلاع رسانی مورد انتظار خواننده در این بخش دچار تغییر و گسست می‌شود. این گسست خواننده را به شک می‌اندازد و چند فرضیه ایجاد می‌کند: نخست اینکه، آیا این صحنه‌ها رخ داده و راوی، بر خلاف انتظار، آنها را از خواننده مخفی نگاه داشته و از متن حذف کرده است. اگر این چنین است، آیا دیگر صحنه‌هایی که راوی برای خواننده روایت کرده و به نظر می‌رسیده است که تمام واقعه باز تعریف شده، نیز چنین حذف‌هایی داشته است. دومین فرضیه‌ای که در ذهن خواننده ایجاد می‌شود و تناقض مربوط به هویت شخصیتی به نام مهدی نیز آن را تقویت می‌کند، این است که

آیا راوی دارد به دوست خود دروغ می‌گوید و اگر این چنین است، آیا در صحنه‌های دیگر و نیز در روایت رویدادهای دیگر نیز دروغ پردازی وجود دارد یا نه.

۳-۱-۱-۲- تغییرات راوی و زاویه‌دید

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 زاویه دانای کل محدود و نامحدود روایت می‌شود. البته بخش‌هایی از روایت «من، راوی» نیز به شیوه تک‌گویی درونی نقل شده است.

روایت از منظر من- راوی روایت محدودیت‌ها و تنگناهای خاص خود را دارد، اما اگر من-راوی از نوع غیرقابل‌اعتماد باشد، محدودیت‌ها و تنگناهای آن بسیار بیشتر می‌شود، به گونه‌ای که حتی فهم نسبی رمان با چالشی جدی رو به رو خواهد شد. در این صورت رمان به کلاف سردرگمی بدل می‌شود که هیچ راه برون شدی 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 به خصوص شناخت شخصیت راوی نخواهد داشت.

قاسمی برای فائق آمدن بر محدودیت‌های من - راوی و زاویه‌دید 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 «فاوست مورنائو» و «سرخ‌پوست فیلم بر فراز آشیانه فاخته» می‌نامد. این دو، داستان را گاه از زاویه‌دید دانای کل محدود و گاه با زاویه‌دید دانای کل همه‌چیزدان روایت می‌کنند. درواقع بخش‌هایی از داستان که به علت 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 درباره انتشار کتاب راوی بعد از مرگ او، خودکشی رعنا پس از خواندن کتاب، و نحوه 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. (همان، ۸۲).

در روایت‌هایی که من- راوی آنها را روایت می‌کند، نخستین مرجع و معیار تشخیص و دریافت حقیقت، خود 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 زاییده توهم اوست. حتی به نظر می‌رسد نکیر و منکر نیز زاییده تخیل و توهم راوی باشند و با اینکه راوی نشانه‌هایی را به جا گذاشته است، هیچ کس و حتی خود او درباره حوادث داستان به قطعیت نمی‌رسد. مسلماً خواست نویسنده نیز ایجاد یک فضای غیرقطعی بوده است.

۳-۱-۱-۳-پیرنگ راوی (انگیزه راوی از روایت)

در ابتدای فصل اول به نظر می‌رسد انگیزه راوی از روایت، به هم خوردن آرامش او و ورود یک تازه وارد به طبقه است. در بخش بعدی از این فصل (بخش ۲) راوی در حال صحبت با نکیر و منکر دیده می‌شود و به نظر می‌رسد انگیزه او، شرح ماجرا برای این دو شخصیت و تبرئه خود برای فرار از مجازات است. در بخش‌های بعدی نیز مشخص می‌شود راوی جهت شرح حوادث برای صاحب‌خانه، به خانه 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 چهارده ساله‌اش 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 چهارده سالگی 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، پا به پای «اریک فرانسوا اشمیت» - صاحب‌خانه راوی- است. مثلاً یکی از نقطه اوج‌های رمان، جایی است که فرانسوا اشمیت شروع به خواندن صفحه ۱۶۳ کتاب می‌کند و خواننده نیز دقیقاً در حال خواندن صفحه ۱۶۳ است (همان، ۱۶۳). گویی خواننده از ابتدای داستان در حال خواندن کتاب همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها همراه با اریک فرانسوا اشمیت بوده است. این گونه داستان شکلی چندلایه به خود می‌گیرد.
اینکه هر کدام از بخش‌ها و فصل‌های داستان انگیزه‌های روایی مختلفی دارند، به داستان ابعاد گوناگونی داده است. برای مثال چند انگیزه روایت و قرار گرفتن در برابر چند مخاطب که راوی به

شرح ماوقع برای آنها می‌پردازد، باعث مبهم و نسبی شدن روایت نیز شده است. بنا برگفته 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، ۱۳۸۱: ۸).

۳-۱-۱-۴- داستان در داستان

رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها که گونه‌ای روایت من –راوی است، از اساس داستان نویسنده‌ای است که به علت مطالب نوشته شده در کتابش بازخواست می‌شود. او حتی پس از مرگ هم به موجب نوشتن همین کتاب مجازات می‌شود و به جرم تحریف حقایق در شمایل سگ صاحب‌خانه به دنیا بازمی‌گردد. من راوی‌ای که به چند بیماری روانی جدی دچار است و خود هم در داستان به عنوان شخصیتی داستانی حضور می‌یابد و قدرت حل مسائل پیش آمده را ندارد. ما تنها خوانندگان رمان قاسمی نیستیم؛ بلکه شخصیت‌های داستان هم خوانندگان آن‌اند؛ آنان صورت واقعیت به خود گرفته‌اند و همسایه‌های او در طبقه‌ی ششم ساختمان محسوب می‌شوند؛ یک نسخه از کتاب در دست اریک فرانسوا اشمیت پیر است، درست زمانی که ما در حال خواندن صفحه‌ی ۱۷۷ کتاب هستیم او هم لای صفحه ۱۷۷ را که قبلاً با یکی از قبض‌های پرداخت نشده‌ی اجاره میلوش علامت گذاشته بود باز کرد. (قاسمی، ۱۳۹۲: ۱۷۷) رعنا بعد از خواندن رمان و مطلع شدن از فرجام کارش خودکشی می‌کند. نویسنده هم گاه خود را شخصیت داستان دیگری می‌پندارد که سید در حال نوشتن آن است: سید شب‌ها به قصه‌ای می‌پرداخت که قهرمان اصلی‌اش من بودم (همان، ۲۳).

او به دست یکی از شخصیت‌های داستان کشته می‌شود و برای مجازات اعمالش به همان جهنم دره‌ی زندگی‌اش بازمی‌گردد. بازجویی فرشته‌های نکیر و منکر از نویسنده تا پذیرش مسؤولیت مطالب نوشته شده ادامه دارد. نویسنده متهم به چند فقره قتل است و مرتب می‌اندیشد که مرتکب قتل چه کسانی شده است و با خود می‌گوید قطعاً این قتل به صورت مستقیم و به دست خود او نبوده است که اگر بوده پلیس او را دستگیر می‌کرده است (قاسمی، ۱۳۹۲: ۶۵).

قاسمی در رمان ***همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها*** به هر دو شکل در داستان حضور می‌یابد؛ هم به عنوان نویسنده داستان و هم به عنوان یکی از شخصیت‌ها، حضور فعال در روایت دارد. این حضور به صراحت اتفاق می‌افتد؛ یعنی ما در تمام داستان می‌دانیم که این خود نویسنده است.

۳-۱-۱-۵- تکنیک چندصدایی

این تکنیک با تکنیک چندجهانی کاملاً مرتبط است؛ چرا که خلق جهان‌های متنوع، متضمن به کارگیری انواع زبان‌ها، سبک‌ها، گویش‌ها، فرم‌های ادبی و در مواردی حاشیه‌نویسی، پانویسی، صفحه‌آرایی نامتعارف و ترکیب نوشتار و نقاشی است. این تکنیک را شعرا و نویسندگان مدرن هم به کار می‌برده‌اند، لیکن آنان غالباً سعی بر یکپارچگی و وحدت‌بخشی داشتند، در حالی که هدف نویسندگان پست‌مدرن ترکیب سازهای گوناگون انواع گفتمان‌ها است.

رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها همچنین، یک اثر چندصدایی هم هست و قوانین دموکراسی در رمان را رعایت کرده است. عده‌ای فکر می‌کنند رمان چندصدایی الزاماً باید چندین راوی داشته باشد در حالی که رمانی با داشتن یک راوی هم می‌تواند چندصدایی باشد. در مفهوم ساده، رمانی که امکان شنیده شدن صداهای مخالف راوی را فراهم می‌کند، یک رمان چندصدایی است و به این ترتیب می‌توان این نتیجه را گرفت که «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» یک رمان چندصدایی است.

۳-۱-۱-۶- حضور دو بعدی و دو قطبی راوی

راوی دارای حضور دو بعدی و دو قطبی است: «من» و «خود». در اینجا چون راوی به انزوای حضور رسیده، بی‌هویت گشته و به سایه‌ای تبدیل شده که مظهر و جلوه‌ای از خود اوست. راوی به اختلالات روانی مثل بیماری‌های پارانویا و چندشخصیتی بودن، گرفتار است که گاهی به تصریح و زمانی به طور ضمنی به آن‌ها اشاره می‌کند. تمام اختلالات و روان‌پریشی‌های راوی ناشی از توهمات او و محصول عدم داشتن یک هویت مستقر منسجم است.

رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها، در دو سطح متفاوت دنیای وقایع روزمره و دنیای رؤیایی جریان دارد. دنیای رؤیایی و غیرواقعی همنوایی، در آینده و پس از مرگ راوی رخ می‌نماید و گویی ادامه دنیای واقعی است؛ چرا که در آن محاکمه راوی، کمابیش به شیوه این جهانی برگزار می‌شود و راوی با انتساب اتهاماتی که از خلال نوشته‌های او برایش برساخته می‌شوند، محکوم می‌گردد.

ساحت دیگری از رمان همنوایی که وجوه اسکیزوفرنیک و دو پارگی هویت راوی را به نمایش می‌گذارد، حضور پر رنگ **سایه** در هستی اوست. به نظر یونگ؛ بیشتر انسان‌ها دو چهره دارند، نقاب چهره‌ای که در مواجهه با دیگران به نمایش می‌گذارند و چهره‌ای که در پس این نقاب پنهان است و سایه نام دارد. (پاینده، ۱۳۹۳الف: ۳۲). «در نظریه روان‌شناسی تحلیلی یونگ، کهن الگوی سایه شامل تمام ویژگی‌های ناپسندی می‌شود که ما وجودشان را در خودمان کتمان یا پنهان می‌کنیم. (پاینده، ۱۳۹۳ب: ۳۲). ستیز راوی با سایه‌اش و حضور سنگین این سایه در وجود او در متن رمان آشکار است؛ «چگونه به برنارد بگویم که مرد بیابانی تنها ثروتش سایه اوست. که هر جا می‌رود سایه‌اش را سمت راستش دارد، یا چپش، که تنها یک لحظه، فقط یک لحظه، بی‌سایه می‌شود: عدل ظهر! وقتی تیغ آفتاب درست به فرق سر می‌کوبد... تازه در این لحظه هم تنها نیست. مرد بیابانی تنها ثروتش سایه اوست. می‌نشیند با او می‌نشیند، می‌ایستد با او می‌ایستد...خوب که به قالب تنت در تو نشست، تیغ آفتاب هزیمت کرده است. پس آرام آرام از زیر ناخن پاها خودش را می‌کشد بیرون. اما اگر نکشید؟ این همان بلایی بود که در آن روز تابستانی سال هزار و سیصد و چهل و هفت بر سرم فرود آمد... سمیلو گریخت؛ با بغضی که مثل آتشفشان دهان گشوده بود. می‌دوید و می‌گریست و من توفان زده، بی آنکه توان واکنشی داشته باشم، به چشم خویش دیدم که سایه‌ام در من ماند و مرا از زیر ناخن پاها بیرون کرده» (قاسمی، ۱۳۹۲: ۲۱-۲۰). ملاحظه می‌شود که در ستیز میان دو پاره هستی راوی، این سایه است که در وجود او می‌ماند و پاره دیگر او را بیرون می‌راند.

۳-۱-۲- شخصیت

۳-۱-۲-۱- عدم انسجام ذهن و آشفتگی شخصیت‌ها

۳-۱-۲-۱-۱- پارانویا و شیفته‌گونگی

شخصیت‌های رمان‌های پسامدرنیست، اغلب روان‌پریش و دچار پارانویا (Paranoia) و توهم هستند. 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 موشکافی محیط و ادراک گزینشی نشانه‌هایی که آرمان‌ها و نگرش‌های تعصب‌آلود آنان را معتبر می‌سازند. 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. (پاینده، ۱۳۹۳ب: ۲۶۱).

ترس از بن‌مایه‌های اصلی رمان است و ارتباط تنگاتنگی با بیماری پارانویا دارد که از ویژگی‌های رمان پسامدرنیستی است. تامس پینچن، رمان‌نویس آمریکایی، عقیده دارد که پارانویا «کشف این مطلب است که همه چیز به هم مربوط است» (هاشمی،۱۳۹۶: ۵۷).

از آنجا که راوی فردی روشنفکر، اهل مطالعه و تا اندازه‌ای مطلع از روان‌شناسی است، چندین بار خود را در مظان اتهام به این بیماری می‌بیند، اما چون از ویژگی‌های اصلی این بیماران حق به جانب انگاشتن خود و در اشتباه دانستن دیگران است، این اتهام را نمی‌پذیرد. دلیلی که او برای رد اتهام می‌آورد، خود اثبات‌کننده 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 همه 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 تا به حال حتی یک بار 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، ۱۳۹۲: ۴۴)

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

۳-۱-۲-۱-۲- بیماری آینه

یکی از موتیف‌های اصلی داستان، بیماری آینه 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 «دیده شدن در آینه به معنای غیاب یا شیءوارگی و دیده نشدن به معنی حضور و زنده بودن است» (صادقی، ۱۳۸۳: ۴۶). این تحلیل از سطرهای زیر قابل دریافت است:

هر بار که می‌ایستم جلوی آینه فقط سطح نقره‌ای محوی را می‌بینم که تا ابدیّت تهی است. اوایل گمان می‌کردم اشکال از آینه من است... آخر درست است که تصویر را نمی‌دیدم اما صدای ترد خراشیدن ریش‌تراش را که می‌شنیدم (قاسمی، ۱۳۹۲: ۴۱).

۳-۱-۲-۱-۳- خودویرانگری

خودویرانگری بیماری دیگر راوی است. افزون بر خود راوی، دوست او «برنارد» نیز به این بیماری راوی اشاره می‌کند: «باید بگویم که مجموعه اعمال و رفتارت نشان می‌دهد که آدمی هستی خودویرانگر» (همان: ۱۴۴).

قتل راوی نیز درنتیجه این اختلال شخصیتی شکل می‌گیرد. او چنان به تمامی بخت‌ها و فرصت‌هایش پشت پا می‌زند که گویی با خود دشمن است و در نهایت نیز نقشه قتل خود را می‌کشد... راوی این بیماری را به گونه‌ای 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 بر خلاف 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 به جای من نشسته است (قاسمی،۱۳۹۲:۲۴).

۳-۱-۲-۱-۴- بیماری چندشخصیتی

راوی رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها به بیماری «چندشخصیتی» نیز دچار است. او تا حدی به این بیماری آگاه است و به آن اشاره می‌کند: در حقیقت اگر او سه شخصیت داشت، تعداد شخصیت‌های من بی‌نهایت بود. من سایه‌ای بودم که نمی‌توانست قائم به ذات باشد، پس دائم به شخصیت کسی قائم می‌شدم. دامنه انتخاب هم بی‌نهایت بود. گاه ماکس فن سیدو می‌شدم، گاه ژرار فلیپ، گاه ژان‌پل‌سارتر... حساب و کتابی هم در کار نبود. آدم بلهوسی بودم و گاهی هم می‌رفتم به قالب مقابلم؛ و او که گه گیجه می‌گرفت من به خنده می‌افتادم و او نمی‌دانست چرا و بهش برمی‌خورد (همان، ۸۰).

۳-۱-۳- طرح

۳-۱-۳-۱- تقلید تمسخرآمیز از فرجام

در همنوایی با تقلیدی تمسخرآمیز از فرجام مواجه هستیم. اگر چه نویسنده داستان را کاملاً با پایانی مشخص به سرانجام می‌رساند، اما بازگو کردن سرنوشت شخصیت‌ها از زبان راوی که به سگ استحاله یافته است، می‌تواند تقلیدی تمسخرآمیز از پایان‌بندی رمان‌های رئالیستی باشد که در آن سرنوشت همه شخصیت‌ها مشخص می‌شود و داستان با قطعیت پایان می‌یابد. «سگ شدن راوی از سویی بیانگر ماهیت رابطه راوی و دنیاست و از سوی دیگر، به صورت کنایه‌آمیز و طنزآمیز انتخاب داوطلبانه راوی است برای بقا. فرجامی که در ابتدا فاجعه‌ای هولناک به نظر می‌رسد، رفته رفته به نمونه تمسخرآمیزی از بهشت تبدیل می‌شود: در پایان کار، بیشتر شخصیت‌ها ساختمان را خالی می‌کنند، به جز سید (که پیشاپیش از مرگ قریب‌الوقوع او آگاهیم)، و بندیکت، زن فرانسوی که جنون زده، در راهروها به جستجوی گربه خود برمی‌خیزد. در انتها حتی اریک فرانسوا اشمیت، ناگهان نقش زمین می‌شود تا راوی مطمئن شود که فردا شلاقی در کار نخواهد بود و او آزاد خواهد بود تا بی‌خاطره‌ی 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 وسیله آن به صورت مستقیم یا غیرمستقیم سرنوشت تمام شخصیت‌های رمان را رقم زده است به او کمک کرده تا به آنچه که می‌خواهد برسد و تنزل مرتبه راوی، نه عقوبتی دردناک که بر آورده شدن آرزوی اوست»(هوروش،۱۳۸۹: ۶۴).

۳-۱-۴- زمان و مکان

۳-۱-۴-۱- بی‌نظمی زمانی و مکان

زمان در رمان رضا قاسمی به مسئله‌ای بغرنج تبدیل شده است که بر سویه وجودشناسانه رمان تأکید می‌کند. زمان‌ها از حالت خطی بیرون می‌آیند و چندزمانی اتفاق می‌افتد.

روایت رمان به شیوه‌ای غیرخطی و سیلان ذهنی و همچنین چندزمانی بودن داستان و تداخل زمانی روایت‌ها و زمان شخصیت‌های داستانی، ناشی از بیماری وقفه‌های 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 به کارگیری تکنیکی خاص بهره گرفته است.

«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. 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 همین‌طوری بیخود و بی‌جهت سر تکان می‌دادم تا طرف مقابل فکر کند دارم به حرف‌هایش گوش می‌کنم... اصلا مگر مرض داشتم خودم را درگیر شنیدن ماجراهایی کنم که اغلب نه فاعلش بر من روشن بود، نه زمانش و نه محل وقوعش؟ (قاسمی،۱۳۹۲: ۳۲-۳۳).

رمان دارای پنج فصل مجزاست و هر فصل نیز از چند بخش تشکیل شده است. هیچ یک از بخش‌های هر فصل به ترتیب، یک روایت خطی خاص را دنبال نمی‌کند و هیچ بخشی از لحاظ روایی دنباله بخش قبلی نیست و ممکن است دنباله روایت دو، سه و چهار 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 شیوه روایی تقریباً پیچیده‌ای شده است که دقت و توجه خاص خواننده را طلب می‌کند.

روایت رمان حاوی دو صحنه یا خط روایی کوتاه و یک روایت طولانی با چندین پی‌رفت است؛ بنابراین می‌توان گفت در رمان سه خط روایی موازی وجود دارد که به هم ربط‌هایی دارند اما بنا به دلایلی چندان از هم اثر نمی‌پذیرند. این سه روایت موازی که در قالب پنج فصل بازگویی می‌شوند، عبارت اند از:

۱. روایت یا صحنه ورود پسری چهارده ساله با چاقویی در جیب به اتاق راوی و گفته‌های راوی خطاب به او: این خط‌روایی به شکل تکه تکه و بدون نظم زمانی و توالی روایی، در چند بخش پراکنده و با فاصله روایت می‌شود.

۲. صحنه یا روایت بازخواست نکیر و منکر از راوی، بعد از مرگ او: این خط روایی با توالی منظم روایی و زمانی، اما به شکل تکه تکه در نه بخش، در فصول پراکنده و با فاصله بسیار روایت می‌شود.

۳. کلان روایت مربوط به حمله پروفت (اولین روایت) و ماجراهای بعد و قبل از آن تا مرگ راوی و تناسخ او در قالب سگ ماتیلد: این کلان روایت که بخش اعظم رمان (۳۶ بخش از مجموع ۴۸ بخش)

را به خود اختصاص داده، احتمالاً همان نسخه تحریف شده راوی از ماجراهاست. این خط روایی که از انتها(مرگ راوی) آغاز می‌شود، به صورت تکه‌های پراکنده و بدون نظم و توالی زمانی و روایی ارائه می‌شود.

۳-۲- مفهوم

۳-۲-۱- غلبهٔ تلقی هستی‌شناسانه بر تلقی معرفت‌شناسانه

این مؤلفه را یکی از مهم‌ترین وجوه تمایز آثار پست‌مدرن از مدرن دانسته‌اند. چنان که در بالا اشاره شد، مک‌هیل قائل به غلبه رویکرد هستی‌شناسانهٔ آثار پست‌مدرن بر رویکرد معرفت‌شناسانه آنها است. در نتیجه تردید و بی‌اطمینانی معرفت‌شناسانه قهرمانان در آثار مدرن جای خود را به بی‌ثباتی و کثرت‌گرایی هستی‌شناسانه شخصیت‌ها در آثار پست‌مدرن می‌دهد. شخصیت‌ها در رمان‌های پست‌مدرن، بیش از آنکه تا مطمئن و مردد باشند، بی‌ثبات، شکننده و درگیر بحران‌های هویت‌اند.

رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها ، بیشتر به نشان دادن جهان‌های ممکن در داستان می‌پردازد و مطابق نظریه مک‌هیل، در بعد هستی‌شناختی برجسته‌تر است. هستی و وجود در قالب مفهومی چندبعدی نمایان است و آن معنای ساده و سابق خود را نقض کرده است. نویسنده در این داستان، تشخیص‌پذیری تخیل از امر واقع را کاویده است و در هم تنیده شدن ساحت خیال و واقعیت را به عنوان یکی از موتیف های آن معرفی کرده است تا بدین وسیله خواننده با نگرشی نو به کیفیت وجودی خود بیندیشد. پرسشی که عموماً با خواندن رمان به ذهن می‌رسد آن است که هستی انسان تا چه اندازه واقعی و تا چه حد غیرواقعی است؟

رمان با ترس و سرگشتگی راوی آغاز می شود، مردی ایرانی که در اتاق کوچک زیرشیروانی ساختمان شش طبقه‌ای در پاریس اقامت دارد. اولین خط روایی داستان به تقابل راوی با یکی از همسایگانش به نام پروفت می‌پردازد و با فلاش‌بک‌های متعدد جزئیاتی درباره زندگی راوی در آن اتاق زیرشیروانی و رابطه او با سایر همسایه‌ها، که بیشترشان ایرانی هستند، به ویژه سید و رعنا در اختیار خواننده قرار می‌دهد. با حمله پروفت به سید و تهدید او با چاقو، زندگی ساکنان طبقه ششم وارد بحرانی می‌شود که راوی به طور خلاصه آن را این گونه شرح می‌دهد: «زنگ کلیسای سن‌پل چهارده بار نواخت و من حس کردم سیاره کوچکم از مدار خود خارج شد» (قاسمی،۱۳۹۲: ۱۴). همان‌طور

که جمله فوق نشان می‌دهد، این واقعه در حقیقت در حکم آزاد شدن ضامن بحرانی وجودشناسانه است که زندگی راوی را در خود فرومی‌برد.

دومین خط روایی رمان، که خیلی زود خط اول را قطع می‌کند، راوی را در شب اول قبر 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 «فاوست‌مورناتو» (همان، ۱۵) می‌اندازد و دیگری سرخ‌پوستی است که در فیلم پرواز بر فراز آشیانه فاخته بازی کرده است(همان، ۸۳). این روایت، که بر اساس منطق دنیای بیرون از رمان باید زاییده تخیل راوی باشد، و روایت اول، که می‌تواند کاملاً واقع‌گرایانه باشد، آنچنان در هم می‌آمیزند و بر هم تأثیر می‌گذارند که واقعی بودن یکی و خیالی بودن دیگری ناممکن به نظر می‌رسد. در حین این بازجویی‌ها، خواننده با روایت سومی روبه رو می‌شود که بازگو کننده مواجهه راوی با جوانی است که می‌تواند پسر چهارده ساله او، همزاد او، و یا تصویری از نوجوانی خود راوی باشد.

راوی که در آغاز در پی یافتن انگیزه حمله پروفت است، به تدریج درگیر ماجرای قتلی می‌شود که به نظر می‌رسد قربانی آن خود اوست، و در گیر و دار این ماجرا، با ترکیب کردن خرافات، عقاید مذهبی، پس‌زمینه‌های تاریخی، فیلم‌های سینمایی و تخیّل، جهانی را می‌سازد که گم شدن در آن امری بدیهی است.

۳-۲-۲- عدم قطعیّت و تناقض

از دیگر ویژگی داستان‌های پست‌مدرن که باعث پیدایی شبکه پیچیده‌ای از برداشت‌های وجودشناسانه در داستان می‌شود، عدم قطعیّت است. عدم قطعیّت بدین‌گونه است که «نویسنده از همان ابتدا با خواننده قرار می‌گذارد که در هیچ موردی از رخدادهای داستان، قطعیّت وجود ندارد و این احتمال وجود دارد که هر آنچه را که راوی روایت می‌کند، ندیده باشد و هر آنچه را که ادعا می‌کند وجود دارد، احتمال دارد وجود نداشته باشد»(پاینده ،۱۳۸۱: ۸۷). در حقیقت گفته‌های ضد و نقیض راوی بر عدم قطعیّت داستان بیش از پیش می‌افزاید و زمینه برداشت‌های وجودشناسانه را فراهم می‌آورد.

گفته‌های ضد و نقیض راوی بر این احساس عدم قطعیّت می‌افزاید. به عنوان مثال راوی بیان می‌دارد که رعنا زبان فرانسه نمی‌دانست (قاسمی،۱۳۹۲: ۹۰) و در جای دیگر گفته می‌شود که رعنا

پس از خواندن ترجمه فرانسوی کتاب راوی خودکشی کرده است (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 صاحب‌خانه راوی هم به طور قطع مشخص نیست. راوی بیان می‌کند که اریک فرانسوا اشمیت هر روز بر سر سگ خود «گابیک» فریاد می‌کشد و او را شلاق می‌زند، ولی همسر صاحب‌خانه که خود دچار فراموشی است هر بار به راوی یادآوری می‌کند که گابیک مرده و این سگ دیگری است که کاملاً شبیه به سگ قبلی است، و هر بار هم اسم تازه‌ای می‌گوید(همان، ۱۴۹- ۱۳۸).

۳-۲-۳- عنصر شوخی و جدی نبودن (طنز)

دلایل توفیق رمان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» متعدد است، از جمله می‌توان به ساختار مدرن رمان، موضوع بکر آن، آشنایی عمیق نویسنده با موضوع و البته طنز اثر اشاره کرد. نویسنده در بسیاری از بخش‌های رمان از طنزی ظریف و بیش و کم پنهان سود جسته است که شاید صحنه‌های بازجویی بارزترین مثال آن باشد.

قاسمی در رمانش با برخی سنت‌ها و عقاید مذهبی، خرافات و برخی وجوه فرهنگ ایرانی برخوردی طنزآمیز دارد و گاه حتی جدی‌ترین موضوعات را نیز با رنگ و لعابی طنزگونه به خواننده ارائه می‌دهد. در برخی مواقع، حتی این طنز در توصیفات، دیالوگ‌ها و نوع شخصیت‌پردازی قاسمی نیز مشاهده می‌شود. برای مثال، تشبیه نکیر و منکر به شخصیت‌هایی همچون فاوست مورنائو و سرخ‌پوست فیلم پرواز بر فراز آشیانه فاخته برای ایجاد تأثیرات طنزآمیز صورت می‌گیرد. او دیدگاه طنزآمیزش درباره عقاید مذهبی مسلمانان را وقتی به نمایش می‌گذارد که راوی در شب اول قبر، از سوی نکیر و منکر مورد بازجویی قرار می‌گیرد. واضح است که طبق عقاید مسلمانان، نکیر و منکر در شب اول قبر از متوفی بازجویی نمی‌کنند. وانگهی، ترس راوی از سگ و نجس دانستن این حیوان، ناشی از تأثیر فرهنگی است که او با آن بار آمده است، اما در پایان داستان می‌بینیم که راوی به سگ استحاله می‌یابد. این نوع برخورد نویسنده با یکی از عناصر فرهنگ اسلامی در تقابل با تربیت فرهنگی مأنوس و آشنای مسلمانان قرار می‌گیرد و نویسنده از طریق قرار دادن راوی در موقعیتی تناقض‌آمیز، به بازنگری برخی عقاید مذهبی می‌پردازد. علاوه بر این، مسلمانان اعتقادی به تناسخ ندارند. یک فرد مسلمان پس از مرگش، مجازاتش به صورت بازگشت به دنیا در قالبی مسخ شده نخواهد بود. در این

جا، قاسمی با تحریف در عقاید مذهبی مسلمانان بر بار طنز متن می‌افزاید و از جدیت موضوع می‌کاهد.

۳-۳- صورت یا شکل

۳-۳-۱- آمیختن ژانرها و سبک‌ها

همنوایی نیز مانند بسیاری دیگر از متون پسامدرن، ژانرها و سبک‌های مختلف هنری و ادبی را درمی‌آمیزد و متنی چهل تکه در برابر دیدگان خواننده به نمایش می‌گذارد و با این روش انسجام متن را هرچه بیشتر متلاشی می‌کند، به این ترتیب، وجه بازنمایی داستانی کمرنگ می‌شود. گاه قاسمی در لابه لای روایتش اشعاری را می‌گنجاند که علاوه بر ضربه زدن به انسجام متن، تأثیرات طنزآمیز نیز دارد. گاه در بخش‌هایی از کتاب، داستان، به سبک و سیاق متون پژوهشی نوشته می‌شود و شکل مقاله پیدا می‌کند. مثل بخشی که راوی به بررسی وضعیت زنان در ایران و ذکر تفاوت‌ها و تشابهات زن سنتی و مدرن می‌پردازد. همچنین، استفاده از ژانر نامه‌نگاری و گنجاندن نامه‌هایی که بین راوی و دوستش برنارد رد و بدل می‌شود در لابه‌لای متن، با استفاده از شخصیت‌های مذهبی مثل حرمله و حضرت علی اصغر و نمادهای مذهبی مثل تصاویر مربوط به جهنم و مار غاشیه، هم‌چنین شخصیت‌پردازی مذهبی مثل شخصیت پروفت که قرآن و تورات می‌خواند و خود را مجری دستورات خدا بر روی زمین می‌داند یا شخصیت نکیر و منکر و محاکمه راوی در شب اول قبر، می‌تواند توجه قاسمی را به کارکرد مذهب برای شکل دادن فضای داستان نشان دهد. وانگهی، آمیختن داستان با برخی افسانه‌ها و خرافاتی که ایرانیان به آن اعتقاد دارند، مثل نحس بودن و پیام‌آور مرگ بودن فرد شش انگشتی، حتی به‌کارگیری فرضیه‌های علمی، مثل فرضیه اثر پروانه‌ای که راوی، مرگ همسرش را با استفاده از این فرضیه توجیه و تبیین می‌کند؛ همگی توجه نویسنده به ژانرهای حاشیه‌ای را نشان می‌دهد که نمونه‌هایی از آمیختن انواع ژانرها در همنوایی است.

۴- نتایج مقاله

همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها رمانی است پسامدرنیستی که تبیین‌کننده ابهامات وجودشناسانه دنیاهایی است که راوی و نویسنده به آن تعلق دارند. پیچیدگی‌های وجودشناسانه رمان به گونه‌ای است که خواننده را به پرسش در رابطه با ماهیت دنیاهایی که در آن به تصویر کشیده شده وادار

می‌کند. در همنوایی شبانه مرز بین خیال و واقعیّت، 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 عدم‌قطعیّت موجود در رمان هم زائیده‌ی پریشانی و آشفتگی دنیای درون و بیرون راوی (ونویسنده و حتی خواننده) است و هم به نوبه خود آن را تشدید می‌کند. 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 در هم ریخته و نامنظم، و زبان رمان، فراداستانی است. اسامی و اصطلاحات به گونه‌ای به کار رفته‌اند که تصنعی بودن و بر ساخته بودن رمان را به نمایش - می‌گذارند.

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 به وسیله آن، تکنیک‌های خود را اعمال و جهان‌بینی خود را به خواننده القا کند. به کارگیری من – راوی‌ای که به چند بیماری روانی جدی دچار است، باعث پیچیده شدن طرح داستان، نبودن یک معیار برای تشخیص واقعیّت، و در نتیجه نسبی و غیرقطعی جلوه دادن حقیقت گردیده است. روایت رمان به شیوه‌ای غیرخطّی 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. در واقع 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 فاصله گرفتن از روایت‌های دیگر داستان (روایت‌های اصلی یا فرعی دیگر) و پرش در زمان و مکان، خواننده را به دنبال خود می‌کشاند؛ بی آن که سعی در روشن نمودن مطالب گنگ کرده باشد. رمان لبریز است از ترس‌ها، توهّم‌ها و گاه خیال‌پردازی‌هایی که مرز واقعیت و خیال را به شدت 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. خودآگاهی راوی در کنار ویژگی‌هایی چون نسبی بودن شدید واقعیّت و قابل تشخیص نبودن واقعیّت از توهم، احساس عجز راوی و اسارت او در دیکتاتوری متن و زبان، این رمان را در کنار آثار پست‌مدرن قرار می‌دهد.

رضا قاسمی از این تکنیک‌ها و ویژگی‌ها چنان استادانه استفاده کرده که در رمان خوب جای گرفته‌اند و بر آن تحمیل نشده‌اند، و بدین ترتیب آن را به یکی از آثار یکدست و خواندنی این گونه 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 خواننده ایرانی قابل هضم و لذت‌بخش است و از سوی دیگر با فضای ادبی موجود در جهان هماهنگ است.

کتابشناسی

پاینده، حسین.(۱۳۸۱). **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، تهران: روزگار.

همو.(۱۳۹۱). **داستان کوتاه در ایران داستان‌های پسامدرن**، تهران: نیلوفر.

همو.(۱۳۹۳). **«الف» نقد ادبی و دموکراسی**، تهران: نیلوفر.

همو.(۱۳۹۳).**«ب» گفتمان نقد**، تهران: نیلوفر.

قاسمی، رضا.(۱۳۹۲). همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها، تهران: نیلوفر.

شریفیان، مهدی ؛ لطفی، محسن.(۱۳۹۲). «**وجودشناسی پسامدرن در داستان (رویا یا کابوس) نوشته ابوتراب خسروی با تکیه بر نظریه وجودشناسی برایان مک‌هیل**». فصلنامه ادبیات داستانی. دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه رازی کرمانشاه سال اول، (شماره ۴). صص۵۹ تا۷۸.

صادقی، لیلا.(۱۳۸۳). «**هم‌زمانی همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها با سلاخ‌خانه شماره پنج و بوف‌کور**». ماهنامه کلک، (شماره ۱۴۹). صص۴۳-۴۷ .

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

همو.(۱۳۹۵). **الف«جنایتی هولناک‌تر از کشتن»** گفتگو با رضا قاسمی. کارنامه، (شماره ۳۳). صص۲۲-۲۶.

همو.(۱۳۹۵).**ب«من هنوز همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها را نخوانده‌ام»**گفتگو با رضا قاسمی. کتاب هفته، (شماره ۹۹).ص۷.

هاشمی، مهسا.(۱۳۹۶). «**نظریه هرج و مرج و پارانویا در حراج کالای شماره ۴۹ نوشته تامس‌پینچن**». مجله افق‌های زبان، دوره۱، (شماره ۲). صص۱۲تا۲۰.

هوروش،مونا.(۱۳۸۹). «**سیاره‌ای خارج از مدار**». پژوهش ادبیات معاصر جهان، (شماره ۵۸). صص۱۴۹تا۱۶۷.