

## 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 زائیده خرافات، باورها و تضادهایی است که مختص یک ذهن ایرانی است. این مقاله با استفاده از نظرات منتقدان برجسته 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 نتیجه طبیعی روایتی هستند که به آشفتگی ذهن انسان معاصر می‌پردازد که خود بازتاب‌کننده آشفتگی جهان اطراف اوست.

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

## مقدمه

رضا قاسمی، یکی از چهره‌های قدیمی تئاتر کشور، چندی است در کنار نمایشنامه‌نویسی و موسیقی به نوشتن رمان روی آورده و در زمانی کوتاه جایگاه درخور توجهی در میان نویسندگان ایرانی کسب کرده است. *همنویی 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، 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.

*همنویی شبانه* یکی از نمونه‌های درخور توجه رمان پسامدرنیستی «ایرانی» است. علیرغم این که مکان وقوع بسیاری از حوادث رمان شهر پاریس است و تعدادی از شخصیت‌ها نیز غیرایرانی هستند، *همنویی شبانه* در پیچ و تاب‌های روایی خود، جهانی را به تصویر می‌کشد که مرز بندی خیال و واقعیت را به چالش می‌کشد و بسیاری از ارکان آن زائیده خرافات، باورها و تضادهایی است که از ویژگی‌های ذهن ایرانی است. بر خلاف بسیاری از آثار داستانی معاصر ایرانی، ویژگی‌های پسامدرنیستی این رمان، عاریه‌ای و مصنوعی به نظر نمی‌رسند، بلکه اجزای جدانشدنی داستانی هستند که به روایت آشفته‌گی ذهنی می‌پردازد که آشفته‌گی جهان اطراف خود را منعکس می‌کند.

قاسمی، که سال‌هاست در کشور فرانسه زندگی می‌کند، از تجربه تئاتری، دانش موسیقی و مطالعات گسترده خود در زمینه رمان و نقد ادبی بهره گرفته و در *همنویی 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 مقوله پسامدرنیسم رمانی ارائه داده که در عین پیچیدگی، گنگ و خسته کننده نیست.

با وجود اینکه نقدهای زیادی بر *همنویی 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 کورت 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 *همنویی شبانه* را رمانی مدرن نامیده‌اند، ولی چنین می‌نمایند که در بسیاری از این موارد منتقد تفاوت خاصی بین ادبیات

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 شبنانه 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 شبنانه 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 شبنانه 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 از این 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 بریان 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 فلسفه استفاده 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 سوی 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 معرفت‌شناسانه تمام عیار- است» (مک‌هیل ۱۳۱). قهرمان رمان مدرن با رمز گشایی جهان اطراف می‌کوشد به حقیقت دست یابد. او به آنچه دیگران حقیقت می‌نامند بی‌اعتناست و می‌خواهد جهان را از نو معنا کند، بنابراین همچون کارآگاهی به حل کردن این معما می‌پردازد.

در رمان پسامدرنیستی، تلاش قهرمان داستان برای رمزگشایی جهان، پوچ و بی نتیجه است. این نوع رمان در واقع نشان دهنده «مقاومت عالم هستی در برابر تفسیر» است (لاج ۱۵۲) و از این رو، به اعتقاد مک‌هیل، «عنصر غالب در ادبیات داستانی پسامدرنیستی، 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 روزمره ما باشد، عوالمی موازی یا درهم‌تنیده که نمی‌توان تشخیص داد کدام واقعی و کدام خیالی، کدام اصلی و کدام حاشیه‌ای است.

چنین سرگشتگی وجودشناسانه‌ای هم‌نواپی 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 درباره زندگی راوی در آن اتاق زیر شیروانی و رابطه 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 حمله پروفت به سید و تهدید او با چاقو، زندگی ساکنان طبقه ششم وارد بحرانی می‌شود که راوی به‌طور خلاصه آن را این‌گونه شرح می‌دهد: «زنگ کلیسای سن پل چهارده بار نواخت و من حس کردم سیاره کوچکم از مدار خود خارج شد» (قاسمی ۱۴). همان طور که جمله 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

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 مورتائو» (قاسمی 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 زاینده 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 روبه‌رو می‌شود که بازگوکننده مواجهه راوی با جوانی است که می‌تواند پسر چهارده‌ساله او، همزاد او، و یا تصویری از نوجوانی خود راوی باشد. با باز شدن دفتر خاطرات افسر سابق در نیمه رمان روایت جدیدی آغاز می‌شود که به وسیله «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.

به نظر 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 صفحه 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 صفحه شطرنج تلافی کنم (جایی که نبردها معنا داشت، و واقعی‌تر از نبردهای دیگر به نظر 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 لایبرنتی که جستجوکننده در آن گم می‌شود» (سرتیپی ۱۶۵). راوی که در آغاز در پی یافتن انگیزه حمله پروف است، به تدریج درگیر ماجرای قتل 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 تخیل، جهانی را می‌سازد که گم شدن در آن امری بدیهی است.

مهمترین منشاء سوالات وجودشناسانه در *همنوی شبانه*، معرفی راوی به عنوان نویسنده رمان است. توضیح این مطلب با کمک نظریات پتریشیا و (Patricia Waugh) امکان‌پذیر است. و در مبحث رمان پسامدرنیستی از واژه فراداستان استفاده می‌کند و آن را چنین تعریف

می‌کند: «فرداستان 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، فرداستان خود را به عنوان نوشته‌ای صنعت‌مند، 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، هر قدر هم که نام‌نوس 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 صنعت‌مندی رمان خود لذت می‌برد.

در *همنوايي شبانه* توجه خواننده به شیوه‌های مختلف به صنعت‌مند 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 فردااستانی قابل بررسی است. و عقیده دارد که در فردااستان «نام‌ها به گونه‌ای به کار گرفته می‌شوند که تسلط دلخواهانهٔ نویسنده، و روابط دلخواهانهٔ زبان را به نمایش می‌گذارند» (و ۱۹۸۴، ۹۴). بارزترین نمونه ی این امر در رمان،

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، آن‌ها که سرگشتگی بین گذشته و حالشان به بحران آنان در تطبیق ریشه‌های سنتی خود با مدرنیته زندگی امروزشان دامن می‌زند. سید، همچون اسکندر مقدونی، سودای جهان‌گشایی در سر دارد و سرانجام موفق به فتح طبقه ششم ساختمان می‌شود. نام‌هایی چون پروفت و کلاتر، همچون نمایش‌های تمثیلی قرون وسطی، به شکلی کنایی و طنزآمیز به موقعیت شخصیت در متن اشاره می‌کنند. دلبر از دست رفته راوی «محبوب» و معشوقه روزگار جوانی او «میم.الف.ر.» (مار؟) نام دارند. این شیوه نام‌گذاری به خواننده یادآور می‌شود که این اشخاص، نه افرادی واقعی، که شخصیت‌های یک داستانند. نویسنده به صورت دلخواهانه 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 شیوه 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 درباره مفهوم واقعیت به منزله یک برساخته» (و ۱۳۸۳، ۲۴۵). در حقیقت، فراداستان داستانی است که به بحث درباره نگارش داستان و نقدها و نظریه‌های پیرامون آن می‌پردازد. 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 جنبه 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 واژه اتصال کوتاه برای نشان دادن «تلفیق وجوه فوق‌العاده متباین (وجه آشکارا داستانی و وجه ظاهراً مبتنی بر واقعیت) در اثری واحد» استفاده می‌کند (لاج ۱۸۷). به‌طور کلی، «دور باطل» تکنیکی مشخصاً وجودشناسانه است که به در هم ریختن مرز دنیاهای موجود در متن می‌انجامد. به گفته و، «نخستین مسئله‌ای که فراداستان مطرح می‌سازد این است:

'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 مورناتو 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 نشده است.

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

نمونه دیگری از دور باطل هنگامی رخ می‌دهد که راوی خاطرات خود را از بازیگری در تئاتری بازگو می‌کند که کارگردان آن «شخص مستبد و بد اخلاقی بود به نام قاسمی» (قاسمی ۱۶۹). در اینجا قاسمی که نویسنده رمان است، به عنوان شخصیتی واقعی وارد داستان می‌شود (قاسمی پیش از خروج از ایران کارگردان و نویسنده چندین تئاتر بوده است) تا اتصال کوتاه و پیوند دوگانه هم زمان اتفاق افتد. مثالی دیگر از پیوند دوگانه را می‌توان در استفاده راوی از نام شخصیت‌های فیلم‌های سینمایی به جای نکیر و منکر دید. وی هنگام صحبت از تاختخواهی که صاحب‌خانه عدالت‌طلب و آزادی‌خواهش در اتاق پروفت قرارداد، همیشه از عنوان «تخت ژان ژورس» استفاده می‌کند و در جای جای رمان با شخصیت‌های شناخته‌شده فرانسوی، ایرانی و غیره شوخی می‌کند: «بازوهای ورزیده فریدون به سرعت بالا و پایین می‌رفت و من از میان دود و ذرات غبار، اشباح برآشفته مونتسکیو، دانتن، ربسپیر و ژان ژورس را می‌دیدم که خشمگین از این رستاخیز نابه‌هنگام در فضا پرسه می‌زدند» (همان ۱۷۲).

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



شبانۀ وجود دارد: یکی نسخه‌ی اصلی دست‌نویس، دیگری نسخه‌ی 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 فرشته‌های شب اول قبر عنوان شده است. با این حال، اگر رمان برای تغییر روند بازجویی نوشته شده است، 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 حادث می‌شود که در صفحه ۱۶۳ کتاب می‌خوانیم: «[اریک فرانسوا اشمیت] کتابی را که روی میز بود برداشت و لای صفحه ۱۶۳ را ... باز کرد.» خواننده، که تاکنون خود را مخاطبِ راوی می‌پنداشت، اکنون احساس می‌کند که همراه با اریک فرانسوا اشمیت (صاحبخانه‌ی 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 صنعت‌مند 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» است (لیوتار). به‌عنوان مثال، مسیحیت و مارکسیسم دو فراروایت هستند که در عصر حاضر مورد

تردید قرار گرفته‌اند. جایگاه خداگونه نویسنده در ادبیات را نیز می‌توان به عنوان فراروایتی در نظر گرفت که در ادبیات پسامدرنیستی مورد تایید نیست. نویسنده 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 هم‌نویبی شبانه نیز از این قاعده مستثنی نیست. همانطور که علی مطلق اشاره می‌کند، قتل راوی به دست پروفت که ظاهراً 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 حیطة اقتدار او خارج شده‌اند، وارد بازی آن‌ها می‌شود و می‌کوشد با نیرنگ، سرنوشت آن‌ها و خود را به میل خود دستکاری کند، و حتی زمانی که شخصیت‌ها حيله‌گرانه 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 نمی‌داند که این شخصیت ساخته 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 هم‌نویبی شبانه تلاش برای حفظ موقعیت خداگونه نویسنده است.

در آن هنگام هیچ‌کدام از شخصیت‌ها را هم نمی‌شناختم. حتی سید و رعنا را. بعد زندگی‌ام شبیه این کتاب شد. پس از حمله 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)

راوی علیرغم این که 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 قداست‌زدایی‌ها 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 تمجیح 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، برخورداردی 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

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 *همنوايي 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 زائیده ذهن اوست یا به راستی وجود دارد، توطئه‌ای که همه در آن دست دارند، حتی قمری‌هایی که هر صبح آواز «اعدام باید گردد» سر می‌دهند (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 به نظر 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 ۱۸۷، ۱۸۶). 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/بیرون - 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

بعدی کردن و تخت کردن دروغین شخصیت است. وسیله‌ای که سید برای رسیدن به این هدف می‌یابد 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 چهره خود به ماسک هستند. از سوی دیگر همین شخصیت‌ها به تکثیر خود می‌پردازند تا مفهوم «نفس» را به چالش کشند. راوی رمان اذعان می‌دارد 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 پروف 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 درباره نام‌های متعدد هر یک از ساکنان طبقه شش نمونه 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» (و ۱۹۸۴، ۹۱). نمونه‌ای روشن از مسئله غیاب را می‌توان در *همنوی شبانه* یافت. راوی داستان که ادعا می‌کند خودش نیست و بدنش به وسیله سایه‌اش اشغال شده است (قاسمی ۲۳)، تصویر خود را در آینه نمی‌بیند. او که با غرق شدن محبوبش در رودخانه در سن چهارده سالگی ضربه 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 آینه، 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 بدانند. در حقیقت بیماری آینه راوی، نه تنها نشان‌گر بحران هویت و روان‌پریشی اوست، بلکه از منظری دیگر می‌تواند نشانه‌ای مبنی بر اشتیاق و اراده او به «نبودن» باشد، اشتیاقی که در رمان نیز به آن اشاره می‌شود (همان ۱۴۰). به این ترتیب، «نیستی» دیگر در نقطه مقابل «هستی» قرار نمی‌گیرد و تعادل دو کفه معادله 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

در متن، لزوماً به معنای نبودن در سایر دنیاها است؟ چنین به نظر می‌رسد که راوی به‌طور هم‌زمان در تمامی دنیاها موجود در متن حاضر و از تمامی آن‌ها غایب است. این مسئله، جهان رمان را در هاله‌ای از تردید و عدم قطعیت فرو برده است.

عدم قطعیت یا تعیین‌ناپذیری (indeterminacy) از ویژگی‌های مهم پسامدرنیسم است (حسن ۱۹۶) که در هم‌نوایی *شبانه* کاملاً 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 صفحه اول رمان با توصیف وحشت‌آلودی که راوی هرگز ندیده است: «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 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 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 سگ دیگری است که کاملاً شبیه به سگ قبلی است، و هربار هم اسم تازه‌ای می‌گوید. این وضعیت پیچیده در مکالمه زیر به اوج می‌رسد:

... «این یکی اسمش چیست؟»

- گابیک.

- مثل اینکه دفعه قبل اسمش ارو بود.

- ارو مرد.

- گابیک هم که قبلاً مرده بود!

- بله، این ولف است. (همان ۱۳۸، ۱۴۹)

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

در این صورت کدام‌یک را باید قاتل دیگری به حساب 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 صحنه رویارویی با پسرش و دربخش پایانی کتاب که از دید سگ صاحب‌خانه روایت شده، از زمان حال استفاده می‌کند. این شیوه روایت توالی منطقی زمان را بر هم می‌زند.

پتریشیا و از «فروپاشی همه جانبه 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 *همنوايي شبانه* پرداخته‌اند 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 سویی وجودشناسانه 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 سیاره ترالفامادور در رمان *سلاخ‌خانه شماره پنج* کرت ونه‌گات، زمان ساکن، غیرخطی و دربرگیرنده تمامی زمان‌هاست. اما خود این دنیا با استفاده از افعال ماضی توصیف، و در نتیجه بر ساخته، شده‌است و در تناقض با خود است. «وقفه‌های زمانی» راوی، نمونه آشکار دیگری از بی‌نظمی زمانی در رمان است.

این‌گونه شکست‌های زمانی، به علاوه ساختار بریده بریده و اپیزودیک رمان، نشان‌گر ازهم‌گسیختگی در دنیای *همنوايي شبانه* است که به گفته 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 او را بی‌نیاز از پاسخ‌گویی به این سوالات

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 هم‌نوايي 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 گاییک صورت تناسخ یافتهٔ راوی است، حال آن که پیش از این راوی از برخوردهای خود با گاییک صحبت کرده است. و حالا همین سگ است که بخش پایانی رمان را روایت می‌کند و به تقلید تمسخر آمیز از فرجام رمان‌های قرن ۱۸ و ۱۹، 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 تمسخر آمیزی 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 گریهٔ 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، بی‌خاطرهٔ 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.



### نتیجه

از نکات یاد شده در نوشتار حاضر، که به بررسی گوشه‌ای از ویژگی‌های رمان پرداخته است، می‌توان نتیجه گرفت هم‌نوايي شبانه/ارکستر چوب‌ها رمانی است پسامدرنیستی که تبیین‌کننده ابهامات وجودشناسانه 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 هم‌نوايي 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 پارانوئای 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 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 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 خردکننده آن کاست.

رضا قاسمی از این تکنیک‌ها و ویژگی‌ها 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 خواننده ایرانی قابل هضم و لذت بخش است و از سوی دیگر با فضای ادبی موجود در جهان هماهنگ است.

### 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). *Hambastegi* 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 Ayenehi" ("The Mirror's Fear of Mirroring"). *Haft* 2, 7-8.

- 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.