و فریدون، و پروفت و رعنا و سید، همگی پر از پیچ وتاب و تضادند. حتی اینگرید که در رمان حضور کم‌رنگی دارد و فقط با زیبایی خیره‌کننده‌اش تعریف شده، در صحنهٔ کنسرت، متضاد با این زیبایی، «مثل پرنده‌ای که دانه بچیند، به‌طرز مضحکی، سرش را تکان می‌داد.» و راوی را به خنده می‌اندازد. و پروفت که تا اواسط رمان به‌عنوان آدمی با اعتقاد و افراطی تعریف شده و صحنه‌های روز محشر و مار غاشیه و عذاب الهی را نقاشی می‌کند، بعدتر با بندیکت سَروسِر پیدا می‌کند و حتی توی راهرو به هم می‌آویزند. بندیکت، رعنا و سید هم به‌شدت دم‌دمی‌مزاج‌اند و به‌سختی می‌توان اعمال‌شان را پیش‌بینی کرد، و از این‌نظر راوی از همهٔ کاراکترها پیچیده‌تر است.

راوی

این همان راوی آشنای ادگار آلن‌پو، کافکا و هدایت است: خیال‌پرداز و گوشه‌گیر، دچار بیماری‌های مختلف (خیالی یا واقعی)، که همچون راوی **بوف کور** برای سایه‌اش نقاشی می‌کشد، زن‌ها را از خود می‌راند (آیا عنین نیست؟)، و دچار پارانویاست. این راوی برگ برنده‌ای‌ست که نه‌فقط رمان رضا قاسمی، که هر رمان و داستان دیگری را می‌تواند در مقابل هر نقطه‌ضعفی واکسینه کند. آدمی که جهان را دفرمه می‌بیند و چون دریچهٔ نگاه ما به وقایع و شخصیت‌هاست، آشفتگی ذهنش با پررنگ‌تر شدنِ فضای وحشت و هذیان می‌تواند توجیهی موجه باشد برای همهٔ این پراکندگی‌های ظاهری و مایه‌های نیمه‌کاره و منقطع. (همچنان که ذهن بنجی در بخش اول **خشم و هیاهوی** فاکنر توجیهی‌ست برای آن‌همه آشفتگی). همچنین ناتوانی‌ها و ضعف‌های راوی به دنیای رمان تعادل می‌بخشد و رمان را از حق‌به‌جانب‌بودن، و اتوبیوگرافیک‌بودن نجات می‌دهد (برخلاف **چراغ‌ها**). راوی موجودی منزه و مقتدر نیست که دیگران را زیر شلاق قضاوت‌هایش قرار دهد. اگر پستی و زبونی دیگران را نقد می‌کند، می‌دانیم که خودش از بقیه پست‌تر و ترسوتر است (و از بیان آن، لااقل برای ما، ابایی ندارد). او ضدونقیض‌گوست و به‌زعم خودش دچار بیماری‌های متعدد؛ از جمله بیماری «وقفه‌های زمانی» که می‌تواند بسیاری از وقایع متناقض را توجیه کند. (مثلا می‌توان تصور کرد که بسیاری از آن جمله‌های روی دیوار توالت را که نوشتن‌اش را به بندیکت نسبت می‌دهد، در موقعیت‌هایی که دچار وقفه زمانی بوده، خودش نوشته).

او شکل دیگری از راوی **بوف کور** است که دست‌آخر به‌گونه‌ای مشابه به‌جای پیرمرد خنزرپنزری در کالبد سگی به‌نام گابیک استحاله پیدا می‌کند. این از قضای روزگار خالی نیست.

زبان

بخش مهمی از جذابیت رمان در زبان آن است؛ زبانی باظرافت، پویا، و باانعطاف. گاه متأثر از زبان ادبی کهن («من از سگ نمی‌ترسیدم. یعنی مدت‌ها بود که دیگر نه از دیدنش وحشتی داشتم و نه از لمس کردنش اکراه.» ص۲۹)، ولی بدون تکلف مرسوم نزد برخی نویسندگان شاخهٔ گلشیری (بدونَ این‌که بتوانیم این ایراد را به آثار مهم گلشیری تسری دهیم). ویژگی درخشان دیگر، طنز قاسمی‌ست که مثلا در شوخی با نکیر و منکر (قضیهٔ قندبودن زبان فارسی و غیره) به‌خوبی آشکار است. این زبان هم‌چنین بسیار باانعطاف است و می‌تواند تعابیر ناهمجنس را در کنار هم قرار دهد («توالتی که تنها نقطه‌ی مشترک اهالی این سیاره‌ی دورافتاده بود» ص۲۱، «همین ساختمان شش طبقه‌ای که حالا، در بوی تند و زننده‌ی پیازداغ، آرام‌آرام به‌سوی فاجعه پیش می‌رفت.» ص۲۱). زبانی که ضدونقیض‌گویی‌اش یادآور **سیمای زنی در میان جمع** هاینریش بل است («هر که او را می‌دید بیدرنگ شیفته‌اش می‌شد. یکی از دوستانش قسم می‌خورد که مهره‌ی مار دارد. من، البته، حاضر نیستم سوگندی بخورم، اما انکار نمی‌کنم که در وجود او نوعی مغناطیس بود.» ص۳۲). زبانی که می‌تواند در صحنهٔ دعوای پروفت و سید شتاب وقایع را به‌خوبی منعکس کند، و یا در توصیفی چنین زیبا، هرجا که خواست، به رمان وقار و تشخصِ یک متن ادبی کهن را ببخشد:

شبی که در ده «دوست محمد» بر آن صُفه‌ی گلی، که از هر سو احاطه در شب و بیابان بود، نشستیم و بهرام نارویی ربابش را برداشت و با زبانی که از آن هیچ درنمی‌یافتم نغمه‌هایی سرداد که جن‌زده و گنگ و تبدار غرقه‌ام کرد در رخوت شبانه‌ی ستارگان حس کردم مرده‌ام، و این صدای جادویی نه از آنِ خنیاگری بلوچ که صدای نکیر و منکر است که، مهربان و تبدار، نامه‌ی اعمال مرا می‌خوانند. یکی به نغمه و یکی به کلام. می‌دیدم گناهان مرا می‌شمرند اما نه از سرِ شماتت. همه‌اش به دلسوزی که پایش اگر لغزید، لغزید اما نه از سرِ پستی که خطایی اگر رفت، رفت اما نه از سرِ اختیار.

دلم می‌خواست قلم را در دست می‌گرفتم و به همان آسانی...

نمی‌شود. نشد. «در این شهری که... همه‌چیز محکوم به اطاعت از اقتدارِ خاموش دیوارهاست»، «برای من که همه‌ی عمرم را در نیمکره‌ی شرقیِ زمین با ساعتِ نیمکره‌ی غربی زندگی» کرده‌ام، نوشتن دربارهٔ این تسلسل ابدی، غوطه‌خوردن در عدم‌قطعیتی فراگیر است.

بهتر است بس کنم، خودم را بسپارم به اقتدار خاموش دیوارها، و باز هم خواندنِ رمان را از نو آغاز کنم.

«همین حالا.» ◀

برزخ

همنوایی... و بوف کور

■ فرزاد پورخوشبخت

◁ رمان **همنوایی**... یک **بوف کور** مدرن است. ساختار دواپیزودی **بوف کور** در این‌جا تبدیل به تک‌اپیزودی نسبتاً طولانی‌شده که در آن بسیاری از مؤلفه‌های دو بخش جداشدهٔ رمان جاودانهٔ هدایت باهم مخلوط می‌شوند. اگر در **بوف کور** راوی یا نویسنده برای سایهٔ خود روی دیوار می‌نویسد در **همنوایی**... راوی توسط سایه‌اش از جسمیت خود بیرون رانده شد: «... و منِ طوفان‌زده، بی‌آن‌که توان واکنشی داشته باشم، به‌چشم خویش دیدم که سایه‌ام در من ماند. و مرا از زیر ناخن پاها بیرون کرد.» تفاوت در این است که سایهٔ راوی در **بوف کور** به‌عنوان یک عامل بیرونی بناست تصویر دفرمه‌شدهٔ یک شنونده یا مخاطب صبور را القا کند؛ مخاطبی که در فضای انتزاعی و بی‌آدم بخش اول رمان، همچون مظروفی بی‌ظرف، شکل

محیط بیرونی را به‌خود می‌گیرد. امادر **همنوایی**... سایه اساسیِ کاملاً عامل درونی ستمکاوی گناه «خودویرانگری»اش را به گردن او می‌اندازد «اگر دائم با خود می‌جنگم، اگر همواره برخلاف مصلحت خویش عمل می‌کنم، از آن‌روست که من خودم نیستم. که این لگدها که دائم به بخت خویش می‌زنم لگدهایی است که دارم به سایه‌ام می‌زنم. سایه‌ای که‌مرا بیرون کرده و سال‌هاست غاصبانه به‌جای من نشسته است.» به‌همین‌جهت است که [راوی تصویر خود را در آینه نمی‌بیند. درواقع آدمی که خودش نیست و سایه‌اش است، از آن‌جایی که جسمیتی ندارد، قهراً تصویری هم در آینه نخواهد داشت.]

اما مشابهت‌ها به‌همین‌جا ختم نمی‌شود. راوی هردو داستان به‌لحاظ موقعیت حضورشان مرارت‌هایی را متحمل می‌شوند که می‌توان آن را به عقوبتی این دنیایی تعبیر کرد. اگر راوی **بوف کور** دارد تاوان گناهانی را می‌دهد که به فراخورِ فضای سوررئال قصه و منطق استتار وقایع رئال آن، خواننده چندان در جریان جزئیاتش قرار نمی‌گیرد، درعوض در **همنوایی**... به‌واسطهٔ حضور نکیر و منکر، به‌طور علنی و یا ضمنی به گناهانی که راوی مرتکب شده اشاره می‌شود: «قتل»، «نشر اکاذیب»، «اخلال در امنیت» و غیره. (درواقع بازخواست از راوی شگرد هوشمندانه‌ای برای تعدیل همدلی خواننده با وی، و تقویت ظن و گمان به اوست. این شگرد در راستای هدف کلی‌تری است که می‌خواهد خواننده را از قطعیت وقایع و صداقت گفته‌های همهٔ کاراکترها -حتی راوی- دور کند. هر استدلال و استنتاجی برای قضاوت دربارهٔ آدم‌های قصه، نقیضش را یا قبلاً پرورانده و یا بعداً رو می‌کند). به‌جرأت می‌توان ادعا کرد که مایهٔ عقوبت، یکی از مضمون‌های محوری رمان است. این‌که در آخرین بخش قصه، روح راوی در کالبد گابیک (سگ صاحبخانه) حلول می‌کند، خود تأکید بر این نکته است. راوی در جایی می‌گوید: «سگ موجودی بود که اگر کسی را می‌خواستند طلسم کنند به قالب او درش می‌آوردند. اشخاصی هم بودند، البته، که از بسیاری گناه، پس از مرگ، روح‌شان به عقوبت در بدن سگ حلول می‌کرد.» و در جای دیگر ادامه می‌دهد: «[گابیک] یکدست سیاه بود؛ از این نظر بیش از هر سگ دیگری احتمال داشت صورت طلسم‌شدهٔ کس دیگری باشد. به‌ویژه که از او چشمه‌هایی دیده بودم که مرا به سگ‌بودنش مشکوک می‌کرد... گابیک هم خودش بود و هم نبود.» درواقع عقوبت گناهان راوی بازگشتن به همان «جهنم دره» است: «فاوست مورنائو دفترش را بست و خشماگین رو به من کرد: به‌عنوان مجازات، شما را برمی‌گردانند به همان جهنم دره!... [اما] قطعاً به‌همین‌صورت برتان نمی‌گردانند. و مجازات باز هم سخت‌تری در انتظار شماست.» گابیک به‌عنوان قالبی مجازات‌کننده در حقیقت صورت طلسم‌شدهٔ گناهکارانی‌ست که باید عقوبت شوند. اسامی متعددی که ماتیلد به گابیک نسبت می‌دهد (مورو، ولف، بوبی، روکن) مؤید این حقیقت است که در گذشته هم سگ سیاه صاحبخانه مأمور عقوبت‌دادن گناهکاران دیگری بوده است. این گمان زمانی تقویت می‌شود که می‌بینیم همهٔ ساکنان طبقهٔ ششم هم، در دوره‌های مختلف، نام‌های دیگری داشته‌اند. گویی طبقهٔ ششم آن ساختمان غریب با همهٔ آدم‌ها و وقایع غیرعادی‌اش، برزخی‌ست که راوی و هر گناهکار دیگری باید بخشی از تاوان معصیت‌های خود را در آن‌جا پس بدهد. فضای پرتنش و فاقد آرامشی که ظاهراً به‌واسطهٔ حضور ناخوشایند پروفت به‌وجود می‌آید درواقع گونه‌ای تأکید بر این واقعیت است که راوی به‌عنوان گناهکاری که باید عقوبت شود سرنوشتی خواهد داشت که سایر گناهکاران هم به آن دچار خواهند شد.

مشابهت دیگری هم وجود دارد. ترکیب‌دو شخصیت رعنا و «میم الف ر» درواقع همان زن لکاته/ اثیری رمان **بوف کور** است. برآیند تأثیری که این دو زن بر زندگی راوی می‌گذارند به‌نسبتی کم‌وبیش مساوی همان تأثیراتی‌ست که راوی **بوف کور** به‌طور جداگانه در دو بخش رمان شرح می‌دهد؛ با این تفاوت که هدایت به‌دلیل نقش پررنگ‌تری که برای جنبهٔ عاطفی و حسی رمان قائل می‌شود میزان تخریب این تأثیر را بزرگ‌تر جلوه می‌دهد زیرا که اساساً کاراکتر راوی **بوف کور** آدم عاطفی‌تری‌ست. اما در **همنوایی**... شخصیت راوی چنان پیچیده است که نمی‌توان با اطمینان منشأ تمام ناکامی‌ها و عقوبت‌های فعلی‌اش را خلاءهای عاطفی او در گذشته یا حال در نظر گرفت. او را در چنبرهٔ مشکلاتی چنان فراگیر و گسترده می‌بینیم (گسترده به‌دلیل شمول داشتن) که به‌نظر می‌رسد احساس‌اش در گذشته نسبت به «میم الف ر» و در حال نسبت به رعنا، تابعی از شرایط زندگی وی و همچون وصله‌ای متصل به سایر دغدغه‌هایش بوده. برزخی که او گرفتارش شده برزخ همهٔ آدم‌هایی‌ست که در زندگی ایده‌آل‌هایی به‌مراتب پیچیده‌تر از زنان اثیری داشته‌اند. ایده‌آل‌هایی که تناقض‌های ماهیتی‌شان منجر به گسست‌های عاطفی و روحی ما، و ملغمه‌ای متناقض و متضاد در شخصیت‌های‌مان شده است. **همنوایی**... تمثیلی غیرمتعارف و تأثیرگذار از همین تناقض‌هاست. ▶

Photo: Bob Krist

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی